

Politik der kleinen Form

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

eingereicht an der Sprach- und literaturwissenschaftlichen Fakultät
der Humboldt-Universität zu Berlin

von

M. A. Eva María Mateo Decabo

Prof. Dr.-Ing. Dr. Sabine Kunst
Präsidentin
der Humboldt-Universität zu Berlin

Prof. Dr. Ulrike Vedder
Dekanin
der Sprach- und literaturwissenschaftlichen
Fakultät

Gutachter:

1. Prof. Dr. Markus Asper
2. Prof. Dr. Felix Mundt

Tag der Disputation: 30.10.2017

Die Fertigstellung dieser Arbeit wurde gefördert durch ein Abschlussstipendium des
Caroline von Humboldt Stipendiatinnenprogramms der Humboldt-Universität zu Berlin.

Zusammenfassung (Deutsch)

Die Dissertation „Politik der kleinen Form“ widmet sich hauptsächlich der Frage nach dem politischen Gehalt augusteischer erotischer Kleinpoesie, nämlich der Elegien Properz', Tibulls und Ovids sowie der Epoden und Oden Horaz'. Dabei wird der Versuch unternommen, etwaige politische Anliegen und deren Verhältnis zum beginnenden augusteischen Prinzipat eher aus der Formsemantik denn aus der Inhaltssemantik abzuleiten. Diese Vorgehensweise soll einen Ausweg aus der in der Forschung nach wie vor rekurrenten Dichotomie von der Anti-Augustizität bzw. Augustizität dieser Dichtung anbieten, gleichzeitig aber den Fokus auf die Texte gerichtet lassen.

Auf eine überblicksartige Diskussion der Forschungsliteratur (Kap. 1) folgt eine Reflexion des Begriffes Form an sich und eine Bestimmung des hier zugrunde gelegten Formbegriffes (Kap. 2.1): Vor allem metrische, rhetorische und hypertextuelle, besonders architektonische, Merkmale werden demnach unter dem Rubrum Form subsumiert. Um ein Spektrum des Formpotentials zu geben, werden auch andere antike (und nachantike) Literaturen in den Blick genommen, in denen der Form eine privilegierte Rolle zuerkannt wurde. Unter Berücksichtigung dieses literaturgeschichtlichen Querschnitts wird diese Überprivilegierung der Form als Artistik definiert (Kap. 2.2). Anschließend wird in einem eigenen Unterkapitel (Kap. 2.3) mit Rekurs auf Jacques Rancière der Politikbegriff revidiert und neu konturiert: Nach ihm sind gerade nicht machtpolitische Aspekte oder explizite Botschaften, sondern die sinnliche Erfahrbarmachung von im öffentlichen Raum nicht Verhandeltem als politisch anzusehen.

Nach diesen Präliminarien werden im Herzstück der Arbeit Einzelbeispiele augusteischer erotischer Kleinpoesie analysiert, sowohl elegische als auch lyrische. Um eine möglichst große Vergleichbarkeit zu gewährleisten, werden zwei bestimmte Formen von Kleinpoesie herausgegriffen, die oberflächlich besehen sehr unterschiedlich ausfallen: das Paraklausithyron (Kap. 3.1) und die Recusatio (Kap. 3.2). An ihnen wird das Potential eines formalen Surplus herausgearbeitet, das zu bewusst inszenierten Ambivalenzen und Polyvalenzen führt, die stellenweise auch auf eine Gegenläufigkeit von Form und Inhalt hinauslaufen. Dabei wird in den Einzelanalysen sowie in den synthetisierenden Zusammenfassungen (Kap. 3.1.5; 3.2.5) zu bedenken gegeben, dass Ambiguität oder Deformierung an sich keineswegs als Ausweis subversiver Tendenzen gelesen werden müssen. Im Gegenteil wird am Ende der Arbeit skizziert (Kap. 3.2.6), wie beispielsweise die kreative Einordnung in imaginäre Vorläuferlinien mittels einer höchst selektiven Formbezugnahme bei Dichtern und Herrschern auffällig korrelieren.

Die Arbeit schließt mit einem Kapitel (Kap. 4), das ausgehend von rekapitulierenden Ausführungen zu den Textanalysen einen Bogen zurück zu den anfänglichen Betrachtungen zum Potential der Form, speziell der artistischen Form, schlägt. Dabei wird das Leistungsvermögen der artistischen Form als Reflexionsmedium 1) des Form-Inhalt-Verhältnisses, 2) von Rhetorik, 3) der Literatur- und Gattungsgeschichte und 4) von Politik herausdestilliert. Es wird gezeigt, dass die Relevanz der untersuchten erotischen römischen Texte darin zu suchen ist, dass auch in der Gesellschaft und in der Politik des Herrschers die Frage(n) der Form alles andere dominieren.

Zusammenfassung (English)

The dissertation „The Politics of Small Forms“ is mainly engaged with the question of political implications in Augustan erotic small poetry, namely the elegies of Propertius, Tibullus and Ovid as well as the epodes and odes of Horace. The attempt is made to infer possible political concerns and their relationship to the beginning Augustan Principate more from the semantics of form than from the semantics of content. This approach is intended to offer a way out of the dichotomy of the so-called ‚pro-‘ and ‚anti-Augustanism‘ of this poetry, which is still recurrent in scholarship, while at the same time keeping the focus on the texts.

An overview-like discussion of research literature (ch. 1) is followed by a reflection of the concept of form itself and a definition of the concept of form on which this paper is based (ch. 2.1): Metric, rhetorical and hypertextual, especially architextual, characteristics are thus subsumed under the rubric form. In order to give a range of form potential, other ancient (and post-ancient) literatures in which form was accorded a privileged role are also examined. In the light of this cross-section of literary history, this overprivilege of form is defined as artistry (ch. 2.2). In a separate subchapter (ch. 2.3) the concept of politics is then revised and redefined with reference to Jacques Rancière: According to him, it is not the organization of powers or the development of explicit messages that are to be regarded as political, but rather the organization of a sensory space where could be experienced what is not negotiated in public space.

After these preliminaries, individual examples of Augustan erotic small poetry, both elegiac and lyric, are analyzed at the heart of the work. In order to ensure the greatest possible comparability, two specific forms of small poetry are selected, which on the surface are very different: the *paraclausithyron* (ch. 3.1) and the *recusatio* (ch. 3.2). They are used to work out the potential of a formal surplus, which leads to consciously staged ambivalences and polyvalences, some of which also result in a contradiction between form and content. In the individual analyses and in the synthesizing summaries (ch. 3.1.5; 3.2.5), it is pointed out that ambiguity or deformation in itself need by no means be read as evidence of subversive tendencies. On the contrary, at the end of the work it is outlined (ch. 3.2.6) how, for example, the creative inclusion in imaginary precursor lines by means of a highly selective reference to form correlates conspicuously with poets and rulers.

The work concludes with a chapter (ch. 4) that, starting from recapitulatory remarks on the textual analyses, takes us back to the initial reflections on the potential of form, especially of artistic form. Here, the power of the artistic form is distilled out as a medium of reflection 1) of the relationship between form and content, 2) of rhetoric, 3) of the history of literature and genre, and 4) of politics. It is shown that the relevance of the erotic Roman texts examined is to be sought in the fact that even in society and in the ruler's politics (the) question(s) of form dominate everything else.

Politik der kleinen Form

Erscheint demnächst in verbesserter Version unter DOI:

<https://doi.org/10.11588/propylaeum.472>

οὐδεὶς λόγος ἀσχημάτιστος οὐδὲ ἀπλοῦς λόγος οὐδεὶς.
(Dion. Hal. rhet. 9,1)

Und hat Form nicht zweierlei Gesicht? Ist sie nicht sittlich und unsittlich zugleich?
(Thomas Mann, Der Tod in Venedig)

Inhaltsverzeichnis

Zusammenfassung (Deutsch)	II
Zusammenfassung (English)	III
Inhaltsverzeichnis	VI
1 Einleitung und Forschungsdiskussion	1
2 Theorie	16
2.1 Form	16
2.2 Artistik	28
2.2.1 Abriss artistischer Epochen	31
2.3 Politizität	42
2.3.1 Rancière	48
3 Textanalysen	54
3.1 Das Paraklausithyron	55
3.1.1 Properz	67
1,16: Türmonolog	67
3.1.2 Tibull	79
1,2: Postparaklausithyron	79
3.1.3 Horaz	96
epod. 11: poeta amator iambi gegen poeta amator elegiae	97
carm. 1,25: „Antiparaklausithyron“	103
carm. 3,10: Paraklausithyron-Abbruch	108
3.1.4 Ovid	115
am. 1,6: Klage an den Türsklaven	115
3.1.5 Zusammenfassung	129
3.2 Die Recusatio	134
3.2.1 Properz	149
2,1: Die Epos-Neuschreibung ‚Properziade‘	149
2,13a: <i>tunc ego</i>	162
2,34: Properz als <i>alter Vergilius</i>	166
3,9: Die Mimesis des Recusatio-Verursachers	176

	VII
3.2.2 Horaz	185
carm. 1,6: Die Mimesis des Zurückgewiesenen (Homer)	185
carm. 2,12: Das eigene Erotikon	191
carm. 4,2: Die Mimesis des Zurückgewiesenen (Pindar)	195
carm. 4,15: Das eigene Politikon	204
3.2.3 Tibull	211
2,4: Elegie-Recusatio	211
3.2.4 Ovid	222
am. 1,1: Amor vs. Apoll	222
am. 2,1: Amor vs. Jupiter	229
am. 3,1: Tragödie vs. Elegie	239
3.2.5 Zusammenfassung mit typologischem Überblick	252
3.2.6 Die Recusatio-Gottheit Apoll	255
4 Schlussbemerkungen	265
5 Abkürzungen	275
6 Bibliographie	276
Verwendete Ausgaben	276
Verwendete Literatur	278
Eidesstattliche Erklärung	318

1 Einleitung und Forschungsdiskussion

Diese Arbeit untersucht das Potential der literarischen Form für politische Semantik in der erotischen Dichtung von Properz, Tibull, Horaz und Ovid.

Die Fokussierung auf die Formsemantik mehr denn auf die alleinige Gehaltsemantik soll dazu beitragen, einige grundlegende Fragen zu klären, welche den politischen Gehalt der augusteischen erotischen Dichtung betreffen. Trotz der umfangreichen Forschungsliteratur¹ gibt es nach wie vor keine wirklich befriedigende Antwort auf eine Anzahl bedeutender Fragen. Ich beschränke mich hier auf die Skizzierung der drei grundlegenden Fragen, von deren Beantwortung wiederum die meisten anderen Aspekte abhängen:

1) Warum entsteht diese erotische Literatur just zu einem Zeitpunkt, als mit dem Prinzipat unter Augustus² mittels einer vorgeblichen Rückbesinnung auf traditionelle Werte strengere moralische Ideale eingefordert werden? Das Spannungsverhältnis zwischen den nicht nur in ästhetischer Hinsicht ‚freien‘ Beschreibungen römischen Liebeslebens und einer Gesellschaft, die durch Ehegesetze³ nicht nur zu Zucht und Moral, sondern zu quasi-eugenischer Prokreation⁴ gebracht werden soll, könnte größer nicht sein.

2) Warum und inwiefern orientieren sich die römischen erotischen Dichter⁵ einerseits an einer entlegenen (hellenistischen) Kunstsprache und bedienen sich andererseits einer Metaphorik, von der man zu Recht sagen kann, dass sie ihren Sitz im Leben eines jeden Römers hat? Schließlich gestalten sie Liebe als Vertrag (*foedus aeternum*), als Sklaven-

¹ Vgl. etwa folgende neuere Bibliographien: Holzberg 2009 zu Prop., Tib., Ov., Hor.; Günther 2015 zu Prop.; Cuypers 2012 zu Tib.; Myers 2016 zu Ov.; Holzberg 2007, McNeill 2009 und Harrison 2014 zu Hor.; McNelis 2009 zu augusteischer Dichtung; Cooley 2014 zu Augustus. – Im Text und in den Fußnoten erscheint durchgängig nur der Nachname des Autors mit dem Publikationsjahr, für weitere Angaben vgl. die Bibliographie (ab S. 277), dort erfolgen auch Angaben zu den zitierten lateinischen und griechischen Ausgaben.

² Entgegen der alt-historischen Gepflogenheit, für die Zeit vor dem 16.01.27 v. Chr. die Bezeichnung Octavian, für jene danach Augustus zu wählen, spreche ich – ausgenommen in Zitaten und Paraphrasen – durchweg von Augustus, schließlich müsste man ansonsten stringenterweise (wenigstens für Verg. ecl., georg.; Prop. 1; Tib. 1; Hor. epod., sat., carm. 1–3) den Terminus „octavianische Literatur“ verwenden. Außerdem steht meist nicht die historische Person im Fokus, sondern Augustus als ideologisches (Text-)Konzept, vgl. dazu Sharrock 1994, 98, Anm. 5.

³ Vgl. allg. dazu Steenblock 2013, 18–34 mit weiteren Literaturhinweisen in Anm. 102, zu Augustus' damit verbundenen moralischen/demographischen/politischen/ideologischen Absichten Anm. 137–141.

⁴ S. Csillag 1976, 319; Brunt 1987, 154. 558–566.

⁵ In diesem Punkt folge ich Lyne 1996 und betrachte Properz, Tibull, Ovid und Horaz als ‚erotische Dichter‘, ohne aber seiner Methode des biographischen Interpretierens verpflichtet zu sein.

(*servitium amoris*) und Kriegsdienst (*militia amoris*),⁶ ja, sie imaginieren sogar die Figur des Dichters bisweilen als Teil des Triumphzuges.⁷ Diese manchmal forcierte Metaphorik⁸ wirkt angesichts der Selbststilisierung des römischen Prinzeps Augustus als ‚Friedensfürst‘ bereits auf den ersten Blick provokant.⁹ Was nicht heißen soll, dass es nicht oberflächlich betrachtet auch Gemeinsamkeiten zwischen Politik und Erotik gibt, die der auf Analogien basierenden Übertragung den Weg ebnen: etwa die Degradierung des Subjekts zum Objekt (das man beherrscht/begehrt) oder der Hang zum Kontrollieren/Besitzergreifen.¹⁰

3) Und schließlich: Lässt sich aus der augusteischen erotischen Dichtung überhaupt eine politische *hidden agenda* destillieren?

Lange Zeit hat sich die Forschung darauf konzentriert, Hinweise – vornehmlich im Textinhalt – darauf zu finden, ob diese *hidden agenda* eher regime-affirmativ oder eher regime-subversiv ist. Mein Fokus auf die Formsemantik soll einen Ausweg aus dieser immer noch rekurrenten Dichotomie von Pro- und Anti-Augusteismus weisen. Zwar hatte Duncan Kennedy in seinem grundlegenden Beitrag, „Augustan‘ and ‚Anti-Augustan‘. Reflections on Terms of Reference“ bereits 1992 scharfe Kritik an dieser Dichotomie geübt, indem er überzeugend darlegte, dass die Kategorien ‚augusteisch‘ und ‚anti-augusteisch‘¹¹ weniger dazu taugen, die Literatur zu beschreiben als ihre Rezipienten und

⁶ Vgl. etwa Prop. 1,4; 1,5; 1,7; 1,12; 2,4; 2,12; 3,5,1–2; Ov. am. 1,2; 1,6,29–30; 1,7; 2,17,1–2; ars 2,233. Beide Metaphoriken lassen sich bis in die griechische Archaik und Klassik zurückverfolgen, haben aber wohl selbst in hellenistischer Zeit, wo das *servitium* interessanterweise auch unter geschlechtlich umgekehrten Vorzeichen auftaucht (Copley 1947, 289), nie topischen Status erreicht (Miller 2004, 4; Lyne 2007a, 89; 91; Drinkwater 2013, 195). Vgl. zum elegischen Wertesystem traditionell Day 1938; Copley 1947; Burck 1952; Müller 1952; Murgatroyd 1975, 1981; Gale 1997, 78–85, vor dem Hintergrund der Gender Studies Gutzwiller u. Michelini 1991; Gold 1993; Oliensis 1997; Hallett 2002, anders McCarthy 1998.

⁷ S. Prop. 3,1. Dort triumphiert streng genommen die von Properz geborene Muse. Dabei wird aber explizit gesagt, dass der Dichter ebenfalls auf dem Triumphwagen fährt, dem – statt der sonst im Triumphzug üblichen erbeuteten Kriegsgefangenen – eine Schar Eroten und ‚Schreiber‘ folgen. Vgl. zum Triumphmotiv bei den Augusteern Galinsky 1969; Beard 2007, 50–52. 111–113. 135–136. Galinsky weist darauf hin, dass den Triumphelegien schon deswegen ein politisches Moment innewohnt, weil es unter Augustus Gepflogenheit geworden war, nur dem Prinzeps selbst und seinem Haupterben Triumphe zu gestatten (77; vgl. dazu Beard 2007, 297–305). Ihm folgt Merriam 2006, 90–91, ähnlich auch Drinkwater 2013, 202 für Ovid.

⁸ Forcierte Metaphorik gilt etwa Friedrich 1964, 647–657 als typisches Merkmal für die von mir im Folgenden bei den augusteischen erotischen Dichtern als Wesenszug festgestellten Artistik.

⁹ S. Wallace-Hadrill 1985, 182; Davis 1999, 438–442; Fear 2000, 237; Wyke 2002, 34–35; Skinner 2005, 239; Davis 2006, 77; Drinkwater 2013, 194, anders Lilja 1965, 65; zur Antithetik *militia amantis* und *militia militis* vgl. Riesenweber 2007, 160–166.

¹⁰ S. Cahoon 1988, 294; Bowditch 2009, 407. Vgl. Foucault 1976, 132–135.

¹¹ Daneben gibt es auch ebenso wenig hilfreiche mehrteilige Differenzierungen, vgl. z. B. Lefèvre 1988, der zwischen „augusteisch“ [d. h.] im Hinblick auf [...] den Prinzeps“ (175), „unaugusteisch“ in dem Sinne [v.] „die Bestrebungen des Prinzeps nicht unterstützend“ (175), „antiaugusteisch“ (175), „panegyrisch“ wie Varius und Vergil, nicht aber Horaz (178–179) sowie „höfisch“ (183–184) unterscheidet. Immerhin scheut Lefèvre nicht eine Art Paradoxie (dazu unten S. 14): „Augusteisch sind ihre [sc. Varius, Vergils, Horaz] Werke, insofern sie national und patriotisch sind, unaugusteisch, insofern sie sich der Prinzeps höfisch wünschte.“ (184) und „Augustus mußte Ovid als antiaugusteisch empfinden, während Ovid sich selbst wohl nur als unaugusteisch eingeschätzt haben dürfte.“ (195). Ähnlich dem letzten Zitat auch schon Galinsky 1969, 94: „Again this anti-Augustanism [sc. of Ovid], as it is often called for lack of a better term, is not narrowly political.“

deren Erwartungshaltungen.¹² Seine herrlich erfrischende Skepsis gipfelt in dem Satz: „[N]o statement (not even made by Augustus himself) can be categorically ‚Augustan‘ or ‚anti-Augustan‘.“¹³ Obwohl dieser Aufsatz durchgängig begrüßt wurde, ist die Debatte um mögliche affirmative oder subversive Nuancen augusteischer Literatur nicht abgerissen.¹⁴ Dies hatte Alessandro Barchiesi schon 1997 prophezeit.¹⁵ Oft genug wird zwar die dichotome Begrifflichkeit mit Verweis auf Kennedy ‚pompös‘ verabschiedet, der ihr zugrunde liegende Gedankengang wird aber munter weiter verfolgt, ja, zum Teil wird ein solches Muster sogar unausgesprochen und unreflektiert vorausgesetzt.

Bevor ich im Folgenden einen Überblick über das Vorgehen der Untersuchung und das Textkorpus gebe, nehme ich Kennedy beim Wort und lege meine Auffassung der beiden zentralen Termini der Themenstellung, Form und Politik, offen (ausführlich unten Kap. 2.1 und 2.3).

Ich beginne mit den Implikationen der literarischen Form: Darunter verstehe ich neben Metrik, Syntax und rhetorischen¹⁶ Stilmitteln, auch transtextuelle Aspekte, wie etwa intertextuelle und metapoetische, vor allem architextuelle Aspekte.¹⁷ Eine sinnvolle Betrachtung der drei zuletzt genannten Momente ist in augusteischen Texten ohne die Berücksichtigung hellenistischer¹⁸ Literatur unmöglich.¹⁹ Doch es gibt einen weiteren Grund, eine Aitiologie der literarischen Form mit dem Hellenismus beginnen zu lassen: Bei keiner anderen antiken Literatur wurde je der Fokus der Rezeption solchermäßen auf die Formästhetik gelegt. Dies gilt gleichermaßen für Literaten wie für Forscher. Beide Rezipientenkreise sind überdies unentwirrbar miteinander verschlungen, so wie auch das

¹² S. Sharrock 1994, 98: „a text of itself cannot be either ‚pro-‘ or ‚anti-‘ ‚Augustan‘, only readings can be.“ In die gleiche Kerbe schlägt auch Kennedy 1993, 35–38. Vgl. schon die bewundernswerte Ausgewogenheit bei Commager 1962, 31–33 zu Horaz. Vorsicht ist bisweilen auch bei dem meist zum Lager der anti-augusteischen Lektüren gerechneten Wallace-Hadrill 1985, 184 zu entdecken: „‚Propaganda‘ and ‚dissent‘ are perhaps too complex and distracting terms to be usefully applied to the Augustan poets.“

¹³ Kennedy 1992, 41.

¹⁴ Für ‚augusteische‘ Lektüren vgl. z. B. Schmidt 2003, 115 (der Elegiker), Galinsky 2005b, 351 (Ovids), Gall 2006, 21 (Vergils, Horaz’, Livius’), Cairns 2006b (Properz’), für ‚anti-augusteische‘ vgl. z. B. Merriam 2006 (Properz’, Ovids), Davis 2006, 84 (der Elegiker).

¹⁵ Barchiesi 1997, 6 m. Anm. 6.

¹⁶ Mit ihrem Schwerpunkt auf die sprachliche Form sehe ich die Rhetorik als maßgeblich an literarischen Äußerungsformen beteiligt und vereinnahme sie hier quasi im Zeichen des Ästhetischen. Eine theoriebildende Abgrenzung von Poetik und Ästhetik sprengt den Rahmen dieser Arbeit. Zur Entgrenzung der Rhetorik vgl. auch unten Fn. 128. 253. 270; Bedingungsbeziehungen bei gleichzeitiger Unterscheidbarkeit von Rhetorik, Poetik, Ästhetik untersucht etwa Campe 2006 (bei Baumgarten).

¹⁷ Ich folge hier Genette 1992.

¹⁸ Zu den problematischen Implikationen dieses Begriffs und seiner oft synonym gebrauchten Begriffe ‚alexandrinisch‘, ‚kallimacheisch‘, s. unten S. 31. Ein Hang zu Unterdeterminiertheit prägt nicht nur die literaturwissenschaftliche Forschung, vgl. für die archäologische beispielsweise Fowler 1989, die trotz des sehr programmatischen Titels die Worthölse ‚Hellenistic‘ durch andere, undefiniert bleibende Phrasen („Baroque“, „Grotesque“) suppliert.

¹⁹ Eine Übersicht der betreffenden Forschungsliteratur geben Lehnus 2000, 412–459 oder Barchiesi 2011.

Thema der Form enger an das Thema der Politik gekoppelt ist, als die hier erfolgende abwechselnde Abhandlung der Themenkreise dies zu verdeutlichen erlaubt.

Der Hang zur Überprivilegierung der Formästhetik hat dem Hellenismus in der Forschung schon viele Namen eingetragen: Während Neuphilologen ihn als ersten Ästhetizismus ansehen,²⁰ bezeichnen ihn Klassische Philologien häufiger als *l'art pour l'art*. Diese Formel ist gleichzeitig Schlagwort und Name²¹ jener französischen Literaturströmung, die im 19. Jahrhundert eine große Wirkungsmacht entfaltet hat. Letztere allein ist m. E. der Grund, warum die Klassische Philologie diese Formel auf die hellenistische Literatur appliziert. Zunächst tut dies die französischsprachige Forschung und verbindet damit in Kenntnis der unmittelbar zurückliegenden Strömung das ‚Kompliment‘, dass hellenistische Dichtung ebenso zeitgemäß wie das *l'art pour l'art* sei.²² Später appliziert die deutschsprachige Forschung – oft ohne rechte Rückkoppelung²³ an die französische Strömung – das Schlagwort als Schmähung.²⁴ Bis heute hat diese Zuschreibung nichts von ihrem Charakter als bloße Chiffre²⁵ eingebüßt.²⁶ Nur ist sie nicht zur Chiffre von distinkten ästhetischen Kriterien²⁷ geworden oder von einem im Text zum Ausdruck gebrachten Ästhetizismus als Lebenshaltung. Stattdessen wird diese Zuschreibung auf reduktionistische Weise mit dem Konzept des Eskapismus

²⁰ Vgl. Schweikle 1990, 4: „Anzeichen der verschiedensten Formen des Aesthetizismus finden sich bereits in der Antike (beim Hellenismus).“ Für eine prägnante und problembewusste Definition des Ästhetizismus vgl. Wuthenow 1978, 129, für seine mit dem *l'art pour l'art* gemeinsamen und von ihm verschiedenen Merkmale vgl. Streim 1996, 2 sowie Werner 1997, 20.

²¹ S. Luckscheiter 2003, 9–10, der betont, dass die Formel *l'art pour l'art* „gruppenbildende Programmparole“ sowie „Schlagwort gegnerischer Polemik“ gleichzeitig ist; s. auch Wilcox 1953, 377.

²² S. Couat 1882, 516 und Legrand 1924, 167–168. Grund für die positive Konnotation ist die Selbstbeschreibung französischer Dichter als „alexandrinisch“, s. dazu überblicksartig Pontani 2014, 161–162, der auch eine Linie zu amerikanischen Dichtern wie Poe und Eliot zieht (162–163).

²³ Immerhin gilt (eine antibürgerliche) Protesthaltung als Triebfeder für Gautiers *l'art pour l'art*-Konzeption (vgl. etwa Kohl 1978, 163) und auch zum als verwandte Epoche auffassbaren Manierismus gehört als wesenhafter Zug, „kritisch[]“ zu sein (Zymner 1995, 11).

²⁴ S. z. B. Ziegler 1966, 9 (vgl. dazu Asper 2001, 89–93). Vgl. Schwinge 1986, 46: „L'art pour l'art – im Munde der meisten ein Verdammungsurteil.“ Für die lateinische Dichtung vgl. die spitzfindige Unterscheidung, die Günther 2010, 16 einführt, um Horaz' „ästhetische Gegenwelt“, den „ästhetischen Gegenentwurf“ (in Absetzung von einem bloßen Rückzug ins Private bzw. einer puren Ästhetik einer ‚l'art pour l'art‘) [...], den die augusteische Dichtung darstellt“, positiv herauszustreichen, ohne den Schmähbegriff aufgeben oder ihn einer kritischen Betrachtung unterziehen zu müssen. Vgl. aber die positive Engführung von Ästhetizismus und Gräzistik in einer Äußerung Jean Bollacks: „Die Philologie, die klassische, war eine Welt für sich, sie war etwas Höheres, das Hingabe verlangte, wie im George-Kreis das Leben in der Kunst.“ (zit. nach König 2012).

²⁵ Zu diesem Begriff s. unten Fn. 398.

²⁶ S. Commager 1962, 25; Cody 1976, 10; Bonelli 1979, 22; Lyne 2007b, 166; Radke 2007, 18.

²⁷ Abgesehen von einzelnen Spielereien sagt ja kein Text auf der unmittelbaren Bedeutungsebene „ich bin *l'art pour l'art*“, sondern dieser Anspruch wird – wie es sich für Literatur im Gegensatz zu „disziplinären Diskursen“ gehört (Küpper 2001, 200–201 m. Anm. 45 u. ö.) – im ‚Wie‘ des Sagens realisiert. Vgl. auch die Verschiebung bezüglich der Proömion-Funktion, die Conte 2007, 220–221 ab der hellenistischen Zeit ausmacht: Lag sie zuvor in der Vorstellung des *quid*, liegt sie nunmehr in der reflektierten Darlegung des *quale*.

gleichgesetzt,²⁸ das per se jedoch nicht primär ästhetisch ist und höchstens zur Beschreibung einer ästhetizistischen Lebenshaltung unter vielen taugen würde.²⁹

Die von mir untersuchten augusteischen Dichter haben die hellenistische Literatur und ihren Hang zur Überprivilegierung der Formästhetik am fruchtbarsten rezipiert,³⁰ wobei sie sich erfolgreich so inszeniert haben, als nähmen sie diese unmittelbar auf. Mittlerweile gehen viele Forscher davon aus, dass die hellenistische Literatur deshalb als *l'art pour l'art* in Verruf geraten ist, weil sie maßgeblich durch die ‚Brille‘ der römischen Hellenismusrezeption betrachtet wurde.³¹ Trotzdem sieht sich die augusteische Literatur selbst erstaunlicherweise nicht (so sehr) dem Vorwurf des *l'art pour l'art* ausgesetzt. Statt als Ausweis einer zu üppigen Formästhetik, die im Falle des Hellenismus tatsächlich mit Strömungen wie dem *l'art pour l'art* und dem Ästhetizismus enggeführt werden könnte, gilt die augusteische Literatur vielen Teilen der Forschung als Ausweis klassizistischen Formgebarens.³² Gerade die augusteische Elegie wurde lange Zeit als Ausdruck von Protesthaltung und Systemkritik gelesen³³ und nicht als Ausdruck von Eskapismus.³⁴

²⁸ S. Lieberg 1962, 71: „lebensarme Schreibtischgelehrsamkeit.“ Vgl. auch das Diktum bei Mommsen 1925, 461: „alexandrinische[] Treibhauspoesie.“ Ebenfalls negativ fällt das Urteil in Mommsen 1922, 587 über deren Nachahmung, den „römischen Alexandrinismus“, aus: „Es war dies kein Fortschritt.“ Auch Nietzsche geißelt in der *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* §18 „de[n] alexandrinische[n] Mensch[en], der im Grunde Bibliothekar und Korrektor ist und an Bücherstaub und Druckfehlern elend erblindet“ (Nietzsche o. J., 85), hat aber dabei v. a. seine eigene Zeit im Blick.

²⁹ Und auch dieser Begriff der ästhetizistischen Lebenshaltung wird wiederum sehr einseitig verwandt. Dass Eskapismus nicht, wie im Vorurteil gegen den Hellenismus oftmals konstatiert, einfach eine völlige Abwesenheit jeglichen politischen Anspruches bedeuten muss, ließe sich trefflich an den französischen Surrealisten nachweisen, in deren Nähe übrigens Albrecht 2000e, 307 Ovids *Metamorphosen* rückt. Für eine knappe prägnante Pondierung der Begriffe ‚ästhetisch‘, ‚ästhetizistisch‘ und ‚artistisch‘ vgl. Welsch 1993, 28.

³⁰ S. Puelma 1982, 222: „In der Tat ist es der alexandrinische Dichter Kallimachos von Kyrene, dem im Programm der *poetae docti* der Amores-Elegie, von Catull bis Ovid, in eindeutiger Weise der Ehrenplatz als Leitbild der *imitatio* zugewiesen wird.“ Vgl. weiterhin Zetzel 1983, 101: „Horace was in many respects the closest follower of Callimachean *polyeideia*.“ Sowie Knox 2007, 168: „Every poet of Vergil's generation seems clearly to have taken his critical bearings from Callimachus, whose considerable influence extends also into the next generation and Ovid.“ Schmitzer 2016, 127 erkennt in Kallimachos das „für die lateinische Literatur wichtigste[] hellenistische[] [Vorbild].“

³¹ S. Ziegler 1966, 9–10. 16–17; Asper 2004, 54; Hunter 2006, 3; Acosta-Hughes u. Stephens 2012, 204. Analog bringt Tarrant 2002, 27 den Gedanken ins Spiel, dass die bei vielen Forschern verbreitete ‚Augustizität‘ Vergils durch die ‚Brille‘ ovidischer Hypertextualität entstanden sei. Den Implikationen dieses Phänomens ist wohl am besten mithilfe des weiter unten zu diskutierenden Transformationskonzeptes beizukommen, s. dazu unten S. 33 m. Fn. 191.

³² Vgl. Wlosok 2000, 86–87, die die poetologische Gebundenheit Horaz' an die hellenistische Artistik eines Kallimachos und die (in seiner *Ars* artikulierte) Gebundenheit an eine klassi(zisti)sche Poetik engführt. Vgl. auch den Aufwand, den Cairns 1983, 97–99 betreibt, weil er ebenso wenig vom Klassizismus der augusteischen wie vom Manierismus der hellenistischen Autoren lassen kann. Zur Gemengelage Klassik, Antiklassik und Artistik bei den Augusteern s. unten S. 37.

³³ Vgl. z. B. Lefèvre 1966, 23, Sullivan 1972, Sullivan 1976, Della Corte 1982, 542–544, Wallace-Hadrill 1985, Strohm 1983, 244, Holzberg 1990 (der in Holzberg 2006, 21–22 zwar Vieles zurücknimmt, aber die Elegie immer noch als „römische Variante der Parole ‚make love, not war‘“ [4] verstanden wissen will) und Miller 1994, 136 (der seine Herangehensweise in Miller 2004, 71 ändert und im Prinzip ähnlich wie Kennedy 1992, 41 den möglichen Hang zur Regime-Affirmation bzw. Regime-Kritik in den Wissenschaftler verlegt), aber auch noch Janan 2001 und James 2003, 214–215.

Trotzdem lässt sich in beiden Literaturen, der hellenistischen wie der Hellenismus rezipierenden augusteischen, tatsächlich eine überzeitliche Gemeinsamkeit mit dem *l'art pour l'art*, dem Ästhetizismus und ähnlichen Strömungen und Epochen³⁵ ausmachen, nämlich die *Tendenz*, der Form vor dem Inhalt den Vorrang einzuräumen. Vor dem Hintergrund der skizzierten forschungsgeschichtlichen Implikationen erscheint es mir jedoch sinnvoller, für diese Tendenz nicht den aus der französischen Literaturgeschichte entlehnten Begriff des *l'art pour l'art*, sondern den neutraleren Begriff Artistik³⁶ zu gebrauchen. Dabei ist der Unterschied zwischen artistischer und nichtartistischer Literatur nur ein gradueller, kein kategorialer.³⁷ Definiert man wie der Komparatist Joachim Küpper Narrativität und Figuralität als modale Merkmale jedweder Literatur,³⁸ so kann artistische Literatur nur ein Mehr davon oder eine totale Fokussierung darauf bedeuten. Dies überträgt die Interpretationsverantwortung, wie im Falle der Pro-/Anti-Augusteismus-Dichotomie, wieder auf den Rezipienten: Die von Narrativität und Figuralität hervorgerufenen Merkmale literarischer Rede, wie beispielsweise Allusivität, Ambivalenz und Ambiguität, könnten nämlich in einem negativ qualifizierten Grad als Verschwommenheit oder Vagheit wahrgenommen werden oder positiv gewendet als Komplexität, Prägnanz oder Verdichtung.³⁹ Anders als frühere Artistik-Forscher sehe ich die artistische Tendenz im jeweiligen Text aber durchaus auf eine ganz eigene Art realisiert: Denn ich schließe mich der Auffassung an, jedes literarische Werk weise „eine je eigene, nur dem jeweiligen Werk zugehörige Form nach Art einer immanenten Strukturiertheit“ auf, die „auch eine Bedeutungsdimension hat.“⁴⁰

³⁴ Am ehesten ließe sich hier m. E. der für die römische Literatur gut untersuchte Themenkomplex Autonomie hinzuziehen, vgl. dazu etwa Schwindt 2000, 2002, zuletzt Roman 2014, der das Schlagwort *l'art pour l'art* ebenfalls unreflektiert und ohne Kenntnis der Literaturströmung benutzt und – wenig verwunderlich – alles daran setzt, ‚Autonomie‘ davon abzusetzen (6–7. 10. 11).

³⁵ Vgl. dazu ausführlich unten Kap. 2.2.

³⁶ Auch Howald 1948, 79 spricht von dem „Maximum *artistischen* Raffinements“ (meine Hervorheb.) als Prinzip der augusteischen Literatur, wobei er ebenfalls darauf abhebt, dass „[sich] der Originalitätsanspruch [...] ganz auf die Form beschränkt.“

³⁷ Nach den Vertretern der sog. Deviationsästhetik, vgl. z. B. Fricke 1981, 63–110 und Fricke 2000, 55, wäre es kein gradueller Unterschied, sondern ein kategorialer. Immerhin verliert auch dieser Unterschied an Schärfe, wenn man bedenkt, dass auch die mögliche Abweichung als regelgeleitet (s. Dittgen 1989) und allgemein akzeptiert (s. Oomen 1980, 266. 270), wenn nicht sogar als erwartet (s. Luckscheiter 2009, 2070) gilt. Auch in der Rhetorik hat trotz Kritik (z. B. bei Knappe 2000) die sog. Deviationstheorie ihre Anhänger (vgl. Nöth 2009, 1184 und Fix 2009, 1307–1309).

³⁸ Küpper 2001, 196. 201.

³⁹ Küpper 2001, 196–197. Auch graduell und nicht kategorial deutet Wilamowitz-Moellendorf 1900, 2 die von Cicero im *Brutus* (325: *genera autem Asiaticae dictionis duo sunt: unum sententiosum et argutum, sententiis non tam gravibus et severis quam concinnis et venustis, [...] aliud autem genus est non tam sententiis frequentatum quam verbis volucre atque incitatum, quali est nunc Asia tota, nec flumine solum orationis sed etiam exornato et faceto genere verborum [...]. in his* [sc. Aeschilo Cnidio et Milesio Aeschine] *erat admirabilis orationis cursus, ornata sententiarum concinnitas non erat* [meine Hervorheb.]) artikulierte Kritik an der ‚asiatischen‘ Beredsamkeit: „Es ist also nur ein Uebermaass, was er [sc. Cicero] tadelt, und er leugnet, dass alle Asiaten daran krankten.“

⁴⁰ Küpper 2001, 202.

Kommen wir zum zweiten Themenkreis, der Politik. Bereits erwähnt wurde, dass speziell die augusteische Elegie lange Zeit im Gegensatz zur hellenistischen Literatur als politisch gelesen wurde. In den letzten Jahren wurden allerdings in der Gräzistik Versuche unternommen, die hellenistische Literatur gegen den *l'art-pour-l'art*-Vorwurf zu verteidigen.⁴¹ So wurden als mögliche Funktionen auf der inhaltlichen Ebene beispielsweise die Fundamente einer Literaturgeschichtsschreibung⁴² oder politische Dimensionen⁴³ herausgearbeitet. Letzteres war nicht zuletzt infolge der Konzeption eines neuen⁴⁴ Begriffs des Politischen möglich, der in Anlehnung an den Philosophen Jacques Rancière jenseits von expliziten Botschaften auf die sinnliche Erfahrbarmachung von im öffentlichen Raum nicht Verhandeltem zielt.⁴⁵

Diese Revision des Begriffs des Politischen erscheint mir auch in Hinblick auf die augusteische erotische Dichtung hilfreich. Anders als einige der gräzistischen Interpreten möchte ich aber nicht die artistische Form meines Textkorpus dem funktionalisierbaren Gehalt gegenüber zurückdrängen. Vielmehr möchte ich einen Schritt weiter gehen und mögliche politische Dimensionen nicht *trotz/neben* der/den artistischen Eigenheiten untersuchen, sondern gerade *in* ihnen.⁴⁶

Um die Politizität von Literatur qua *Literatur* – also jenseits von Konzepten engagierter Literatur⁴⁷ – zu beweisen, sieht Jacques Rancière nicht mehr nur reale, machtpolitische Maßnahmen als ‚politisch‘ an. Vielmehr konzipiert er ‚das Politische‘ als Instanz, die festsetzt, wieviel Zeit, Raum, Sicht- und Hörbarkeit einem Menschen oder Lebensbereich in der Gesellschaft zukommt, kurz: wie sehr ein Bereich sinnlich wahrnehmbar ist oder nicht. Damit scheint er der Literatur, deren Spezifik u. a. darin liegt, Sinnliches mittels ästhetischer Mittel erfahrbar zu machen, einen höheren Stellenwert einzuräumen als anderen (disziplinären) Diskursen oder Institutionen.⁴⁸ Vor diesem

⁴¹ S. z. B. Netz 2009, 211: „Poetry for poetry’s sake – what an absurd notion, in truth, when so much of Hellenistic poetry so clearly speaks for the concerns of royals and their empires!“ S. auch speziell zu den *Aitien* des Kallimachos: „the display of literary virtuosity rarely seems to be an end in itself [...] more than mere adornment [...] it] contribute[s] to the significance“ (Harder 2012b, 42). Vgl. ferner Harder 2005.

⁴² S. Radke 2007.

⁴³ S. Asper 2001; Mori 2008; Asper 2011.

⁴⁴ Für ein Beispiel des ‚alten‘ Begriffs des Politischen vgl. etwa Williams 1968, 557–558. Schon in Kennedy 1992, passim, bes. 30. 34 ist eine Kritik daran enthalten.

⁴⁵ S. Wessels 2008.

⁴⁶ Anders also als etwa Kiernan 1999, der „political“ und „amorous Epodes“, „Odes: Public Themes“ und „Odes: Private Themes“ nacheinander abhandelt. Davis 2006, 22 m. Anm. 54 weist zu Recht darauf hin, dass es den Texten nicht gerecht wird, sich anstelle der politischen Dimensionen nur noch den rein ästhetischen zu widmen und verwirft damit die zu einseitige Herangehensweise von Martindale 2005.

⁴⁷ Die nicht ergiebige Kontrastfolie einer solchen explizit einseitig ideologisch orientierten, engagierten Literatur wählt z. B. Sullivan 1972, 31 trotz seiner eingangs gemachten klugen Beobachtung: „[W]e are not as aware as we should be of subtle techniques of dissent and criticism“ (17).

⁴⁸ Rancière 2007, passim.

Hintergrund ist zu fragen, ob und inwiefern artistische Literatur diese sinnliche Erfahrbarmachung in einem höheren Maße realisieren kann als weniger artistische.

Dieser ‚geöffnete‘ Politik-Begriff Rancières ist m. E. wie geschaffen, um ihn auf die römische erotische Dichtung anzuwenden und der oben beschriebenen Pro-/Anti-Augusteismus-Dichotomie zu entgehen. Wie Rancière gehe auch ich von einer grundsätzlich auch im Ästhetischen und nicht einzig im Expliziten möglichen Politizität aus, wobei dieser Gegensatz, wenn man sich der Bestimmung des Ästhetischen als „spezifische[r] Modus des Semantischen“⁴⁹ anschließt, ohnehin an Trennschärfe verliert.⁵⁰

Nach dieser Offenlegung der Begriffsimplikationen gebe ich nun einen kurzen Überblick über Struktur, Vorgehen und Korpus. Das folgende Kapitel (Kap. 2) greift zunächst erneut einige ausführlichere Überlegungen zur Form (Kap. 2.1) auf und soll dazu dienen, den Begriff der Artistik (Kap. 2.2) zu schärfen und das Potential literarischer Politizität (Kap. 2.3) zu reflektieren. Schließlich stellt die Artistik mit ihren möglichen politischen Implikationen ja das Textmerkmal dar, das als *Tertium Comparationis* zu einem differentiellen Vergleich der augusteischen erotischen Dichter herangezogen werden soll. Wie schon herausgestellt, kommt der hellenistischen Literatur bezüglich des Artistik-Begriffs, seiner möglichen (A-)Politizität und seiner Rolle in der Literaturgeschichte eine zentrale Rolle zu. Den artistischen Merkmalen wird daher ein eigenes Unterkapitel (Kap. 2.2.1) gewidmet. Dabei wird ein Blick auf mögliche stilistische⁵¹ oder literaturgeschichtliche Pendants geworfen, von denen ja die Artistik in hellenistischer augusteischer erotischer Dichtung nur das chronologisch erste darstellt. Zur mikrostrukturellen Analyse der artistischen Merkmale augusteischer erotischer Dichtung dienen die *close readings* im Hauptteil der Arbeit (Kap. 3).

Mein Textkorpus setzt sich aus den Elegikern Properz, Tibull und Ovid zusammen. Im Mittelpunkt stehen: Properz’ 28/26/23 v. Chr. publizierten *Elegiae*-Bücher 1/2/3, Tibulls 27/19 v. Chr. erschienene Bücher 1/2 und die drei Bücher umfassenden und um die

⁴⁹ Küpper 2001, 202.

⁵⁰ Trotz des Eskapismus-Vorwurfs nicht nur der Klassischen Philologie gegenüber artistischen Ausprägungen und der seitens der (Wort-)Kunst selbst (in der Moderne) postulierten oder (in der Antike) im Modus des Ästhetisch-Artistischen mutmaßlich realisierten Autonomieanspruches ist der Gegensatz zwischen Literatur und Politik nicht unüberbrückbar. Schon Jauß 1977, 191 arbeitet (zwar nicht exklusiv für die literarische, sondern nur) allgemein für die ästhetische Erfahrung heraus, dass sie ohne „Usurpationen oder Kompensationen“ der angrenzenden „Sinnbereich[e] der religiösen, der theoretischen und der ethischen (oder politischen) Erfahrung“ grundsätzlich nicht auskomme. Auch Küpper 2001, 193 bezeichnet Literatur als „diskursive Praxis, deren Spezifik es nachgerade ist, teilzuhaben an anderen, affinen, nicht-literarischen Diskursen.“

⁵¹ Zum problematischen Stilbegriff s. unten Fn. 167.

Zeitenwende veröffentlichten *Amores* Ovids.⁵² Die Gedichte der Elegikertrias sollen aber nicht, wie so oft, allein untersucht werden, sondern von erotischen Gedichten aus Horaz' 30 v. Chr. publik gewordenen *Epoden*-Buch und den 26/26/26/13 v. Chr. edierten *Oden*-Büchern 1/2/3/4 in nicht-elegischen Versmaßen flankiert werden. Horaz' Werk bietet im Vergleich zu den drei anderen Dichtern zwei Vorzüge: Zum einen können seine erotischen Gedichte vor der Folie und im Kontext der explizit politischen⁵³ Gedichte gelesen werden. Zum anderen äußert er sich auch theoretisch zu ästhetischen Merkmalen von Literatur.

Der komparatistische Ansatz dient also gerade nicht dazu, die Autoren gegeneinander in Stellung zu bringen, eine Hierarchie aufzustellen oder, wie häufig in älterer Forschungsliteratur, eine teleologische Entwicklung nachzuzeichnen.⁵⁴ Auch soll es nicht darum gehen, einen besonderen Autonomieanspruch dieser Autoren auf der inhaltlichen Ebene der Texte und dessen mögliche Politizität nachzuweisen. Vielmehr sollen die artistischen Eigenarten eines jeden Autors für sich erarbeitet und daraufhin untersucht werden, ob ihnen ein politisches Moment innewohnt und wenn ja, welches. Zwar gibt es bereits viele Gesamtschauen, welche die Elegie ins Verhältnis zur augusteischen Propaganda setzen, doch liegt ihr Fokus nie auf der Artistik und deren Potential, sondern ausschließlich auf der Semantik.⁵⁵ Ebenso wenig spielt Artistik in den zahlreichen Untersuchungen eine Rolle, die die ästhetizistischen Lebensideale des Dichter-Ich (bzw. des allzu unreflektiert mit diesem gleichgesetzten Autors) freizulegen und im Kontext der politischen Situation des augusteischen Roms (positivistisch-biographistisch) zu deuten

⁵² Die *Ars Amatoria* fasse ich streng als Lehrgedicht in elegischen Distichen auf und stelle sie deswegen in den Hintergrund. Von der einzig erhaltenen zweiten Auflage der *Amores* kann leider nicht auf die erste Auflage mit ihren sukzessive herausgebrachten fünf Büchern geschlossen werden, deren chronologische Überschneidung mit Prop. und Tib. vielleicht höher war. So setzt etwa Cameron 1968, 333 als Publikationszeit für die erste Auflage die Jahre 25–16 v. Chr., für die zweite das Jahr 0 an; für eine grundlegende Diskussion aller Vorschläge vgl. Beck 2014, 21–22 m. Anm. 26–27, der selbst für eine sukzessive Veröffentlichung einer ersten Auflage in drei Büchern von 15–13 v. Chr. plädiert (71–77), die dann um zwei Bücher erweitert wird (81) und schließlich ein zweites Mal etwa 2 n. Chr. auf drei Bücher gekürzt aufgelegt wird (95).

⁵³ Vgl. Williams 1962, 46: „The uniqueness of Horace's odes lay in the explicit political statements.“

⁵⁴ Diese *master narratives* funktionieren oft nach dem Muster: Catull, der aufrichtige Romantiker, Tibull–Propertius–Ovid, die spielerischen Erotiker, Horaz, der beißende Parodist (z. B. Lilja 1965). Dabei wurde Ovid unter den Elegikern – schon aus generationellen Gründen – lange Zeit eine Sonderstellung zuerkannt (s. z. B. Lyne 1996, vii: „Our brilliant parodist is also the devious, creative intertextualist. In place of the life of love, Ovid propounds the life of art, philosophizing pertinently“ und Fantham 1996, 107–108: „his [sc. Ovid's] less than serious elegy“, aber auch Lefèvre 1988, der die „Kinder des Chaos“, Tibull und Propertius [184–188], von den „Kinder[n] des Friedens“, Ovid u. a. [189–196], unterscheidet). Inzwischen gilt auch Propertius als ‚Sonderfall‘ (s. z. B. Wyke 2002, 46–77): Die Teleologie scheint nunmehr zu Recht aufgebrochen. Übrigens gab es solche teleologischen Erzählungen auch innerhalb des Werkes eines Autors, vgl. beispielsweise Ross 1975, 52–53; Binder 1995, 142 zu Propertius.

⁵⁵ S. etwa Woodman u. West 1984; Sullivan 2002; James 2003; Holzberg 2006.

versuchen.⁵⁶ Deswegen sollen Inhalte, die Ästhetizismus als Lebenshaltung zum Ausdruck bringen, hier nicht im Mittelpunkt des Interesses stehen, dort, wo sie mit der artistischen Form zusammenfallen,⁵⁷ verdienen sie aber wenigstens Erwähnung. Des Weiteren gibt es zwar Studien, die sich der Artistik der augusteischen erotischen Dichter vor dem Hintergrund der Hellenismusrezeption⁵⁸ oder antiker Poetiken⁵⁹ widmen, jedoch ohne darin die geringste politische Implikation zu sehen.

Wie eingangs bereits erwähnt, stellen alle von mir zu untersuchenden Dichter auf eine sehr eigene Weise eine direkte Verbindungslinie zu den hellenistischen Dichterphilologen her.⁶⁰ Dabei schreiben sie sich in einen Diskurs ein, der sowohl die zur Beschreibung von Liebesgedichten oft herangezogenen Kategorien des Erlebnisgedichtes als auch des Rollengedichtes⁶¹ erkennbar unterläuft. Trotz artistischer Züge in der Tradition der hellenistischen Literatur verweigern diese Texte jedoch ihre einseitige Festlegung auf diese Artistik. Sie bedienen sich zwar einer kunstvollen Sprache in elegischen oder lyrischen Maßen, durchsetzt mit gelehrten intertextuellen Verweisen vor allem auf hellenistische Literatur und deren Hang zur Selbstreferentialität.⁶² Doch geht der Gebrauch der bereits erwähnten Sklaverei- und Militär-Bildsprache mit ihrem Sitz im Leben der Römer mit einem ebenso originellen wie originären zeitspezifischen Stil einher.

Wird gegenüber hellenistischen Autoren oft der Vorwurf des Eskapismus erhoben, weil sie in artistischer Weise ein Spiel mit der eigenen enzyklopädischen Erudition

⁵⁶ S. etwa Luck 1961; Henniges 1979; Stahl 1985 (vgl. dazu kurz und kritisch: Kennedy 1993, 35–36); Merriam 2006; Lamm 2007. Was von so einer Herangehensweise zu halten ist, bringt Conte 1992, 109 treffend auf den Punkt: „Hence poetry does not work on ‚primary‘ realities, naked, isolated objects for collection, but instead deals with a cultural (or, if you prefer, culturalized) reality, one which is semiotic, already marked by conventions and tensions. That is why the biographical approach does not do justice to reality.“ Als Wendepunkt begreift sich Veyne 1983, vgl. dazu Conte 1989, 451, Anm. 16 und Wyke 1989, 166–170. Dass insbes. die römischen Dichter etwaige positivistisch-biographistische Lektüren in ihrem Werk antizipieren behandelt Hose 2003, 55–58.

⁵⁷ Fuhrer 2003, 359 bezeichnet dies für Horaz – allerdings nicht speziell von artistischen, sondern vielmehr allgemein von ästhetischen Form-Merkmalen ausgehend – als „mimetische[n] Bezug zum Inhalt.“

⁵⁸ Álvarez Hernández 1997, 14–15 m. Literatur etwa zeigt das beklagenswerte Nebeneinander von Hellenismusrezeption und Politik (in der Properz-Forschung).

⁵⁹ S. Wilkinson 1963. Auch Howald 1948, der wie ich von der französischen Literatur des 19. Jh.s ausgeht, aber die augusteische Dichtung nicht als *l'art pour l'art*, sondern als absolute Dichtung qualifiziert, sich aber nicht für Politik interessiert. Zwar stellt er fest, dass die Gleichgültigkeit vor dem Thema auch episch-politische Stoffe erlaube (74), aber die Möglichkeit einer politischen Form zieht er nicht in Betracht.

⁶⁰ Dies wird meist als Legitimationsbestrebung gelesen. Für diese „war gerade die Frage der literarischen Form in Rom im 1. Jh. v. Chr. von großer Bedeutung“ (Fuhrer 2003, 354–355). Der Rekurs auf die Vorgänger zur Selbstlegitimation selbst ist allerdings auch schon von den hellenistischen Autoren übernommen, vgl. z. B. Esposito 2010, 269: „Characteristically Hellenistic [...] is the] appeal to a literary authority of the past [...] in order to justify a poetic project.“

⁶¹ Vgl. z. B. Baar 2006, 9.

⁶² Vgl. Labate 1990, 961: „[A] termine del processo inaugurato dalla rivoluzione neoterica, la poesia romana veniva a trovarsi in una situazione affine a quella che per gli alessandrini era acquisita in partenza: una biblioteca di testi latini su cui esercitare l'arte raffinata che produce letteratura dalla letteratura.“

betreiben, das sich in einem ins Nichts laufenden Namedropping erschöpft,⁶³ so läuft der Eskapismus-Vorwurf bei den römischen *poetae docti* m. E. ins Leere.⁶⁴ Der scherzhaft-didaktische Impetus des Dichter-Ich, das sich als *magister amoris*, Schulmeister der Liebe, inszeniert, scheint weniger in einen ethischen Anspruch zu münden als vielmehr der modernen Ratgeberliteratur verpflichtet zu sein.⁶⁵ Dieser didaktische Impetus wird *ad absurdum* geführt, wenn gerade Erfolglosigkeit des Dichter-Ich bei seinen ‚Liebesgeschäften‘ in Szene gesetzt wird: Viele der römischen Liebeselegien sind auch Elegien im neuzeitlichen⁶⁶ und etymologisch ursprünglichen Sinne, d. h. Klagelieder,⁶⁷ keine Liebeslieder.

Das Paraklausithyron

Das ‚Paraklausithyron‘, eine an Artistik kaum zu überbietende kleine Form des erotischen Gedichts, lässt sich geradezu als Chiffre für römische erotische Dichtung schlechthin bezeichnen und findet sich nicht nur unter den besagten klagenden Elegien, sondern auch in der Lyrik Horaz’. Darum scheint das Paraklausithyron besonders geeignet zu sein, um die politischen Implikationen der artistischen Eigenheiten erotischer augusteischer Dichtung im ersten Teil der Analyse (Kap. 3.1) in den Blick zu nehmen. Eine enge Beziehung zwischen Erotik und Artistik lässt sich auch im erotischen Diskurs des *foedus aeternum*, des *exclusus amator* und der schwer zu erobernden *puellae* sowie in der artistischen Vorliebe für Exklusivität bzw. Entlegenes, Seltenes, Komplexes sehen.⁶⁸ Diese kleine Form des Paraklausithyron besteht nun typischerweise aus einem an rhetorischen Stilmitteln reichen Klagelied, das ein (oft angetrunkenes) Dichter-Ich vor der verschlossenen Tür seiner Angebeteten ‚schmettert‘, um (nicht gewährten) Einlass zu erbitten. Im Werk der hier zu untersuchenden Dichter lassen sich dazu formal sehr

⁶³ Wie schon weiter oben erwähnt, mehren sich seit den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts die Versuche seitens der Gräzistik, diese und andere Manieren in eine politische Semantik zu integrieren; beispielsweise deutet Asper 2001, 94–114 oben benannte Manier als geopolitische Strategie, das neue Ptolemäerreich mit all seinen neuen Territorien und kulturellen Eigenarten im wahrsten Sinne des Wortes literarisch ‚abzustecken‘.

⁶⁴ Was nicht bedeutet, dass nicht doch Eskapismus-Vorwürfe erhoben wurden, vgl. z. B. Griffin 1985, XI.

⁶⁵ Vgl. Prop. 1,7,23–24; 1,9; 1,10,21–28; 1,20; Tib. 1,4; 1,6; 1,8; Ov. am. 1,4; 2,19; 3,1. 4; ars 1,1–24 (bes. 17); 2,744. 3,812; rem. (in einem anderen Sinn). Kurz und griffig ist dieser Anspruch auch aus dem hier nicht diskutierten Titel Ovids *Medicamina faciei femineae*, „Heilmittel für das weibliche Gesicht“, abzulesen. Dieser nicht vollständig erhaltene Text wäre heutzutage wohl schlicht unter „Schminktipp“ vermarktet.

⁶⁶ Vgl. dazu Weissenberger 1969, passim, bes. 12–15.

⁶⁷ S. Conte 1992, 117 zur Sonderstellung Ovids in dieser Hinsicht.

⁶⁸ Vgl. etwa unten S. 166 und 173. Zur Vermischung erotischer und artistischer Werte bei Kallimachos und Catull vgl. Johnson 1982, 100–113. Snell 1975, 364 führt erotischen Stoff und das artistische Merkmal der Selbstbezüglichkeit eng. Einen engen Nexus zwischen Erotik und der Artistik (des *l'art pour l'art*) sieht auch Leighton 2007, 43–50; vgl. Denisoff 2001 für die Artistik des englischen Ästhetizismus. Schon Søren Kierkegaard zählt den erotischen Bereich zum Bereich des Ästhetischen (Wuthenow 1978, 125).

unterschiedliche ‚Varianten‘⁶⁹ ausmachen: ein Monolog der Tür (Prop. 1,16), eine in letzter Instanz den Leser adressierende Warn-Klage (Tib. 1,2), eine den Türsklaven adressierende Klage (Ov. am. 1,6) und ein „Antiparaklausithyron“,⁷⁰ in dem das Dichter-Ich die Klagen vorwegnimmt, die die Geliebte im Alter über die nunmehr einer anderen geltenden Liebesseufzer ausstoßen wird (Hor. carm. 1,25). So unterschiedlich der erste Eindruck trotz gleicher Thematik ist, so divers ist auch die konkrete Ausgestaltung. Am artistischsten der fünf genannten Beispiele ist freilich Ovid. Seine Elegie wird durch Refrains strukturiert, die sich alle acht Verse wiederholen (V. 24, 32, 40, 48, 56). Auf diese Art steht der Refrain stellvertretend für die nicht stattfindende Bewegung der Tür. Es gibt mehrere Kippmomente, die das Verhältnis von innen und außen, Krieg und Frieden, Liebe und Verwünschung, Freiheit und Unfreiheit aufbrechen.⁷¹ Am Ende verabschiedet sich ein kriegerisches, in seiner Freiheit eingeschränktes Dichter-Ich von der Schwelle, die es jetzt bei Tagesanbruch verlassen muss.

Die Tür als Dreh- und Angelpunkt sowohl des konkreten als des ersehnten Geschehens wird in den Paraklausithyra in ihrer ganzen Janusköpfigkeit dargestellt oder stellt sich als Sprecherin sogar selbst entsprechend dar (Prop.). Diese Gedichtform birgt in ihrer Vielzahl ästhetischer Variationen die Möglichkeit, gängige Oppositionen aufzulösen und im wahrsten Sinne des Wortes die Schwelle als Zwischenraum zu nutzen, in dem andere Denk- und Aufteilungsmuster artikuliert werden können.⁷²

Am Ende dieses ersten Textanalyseteils sollen die aus dem mikrostrukturellen Vergleich der Paraklausithyra gewonnenen Ergebnisse zusammengefasst und auf einer allgemeineren, nicht mehr rein mikrostrukturellen Ebene reflektiert werden (Kap. 3.1.5).

Die Recusatio

Neben den Paraklausithyron-Gedichten, die zumindest von ihrer Szenerie her immer erotisch konnotiert sind, stechen besonders die so genannten Recusatio-Gedichte⁷³ als ausnehmend artistisch sowie hellenistisch inspiriert hervor. Ihnen soll der zweite Teil der Analyse (Kap. 3.2) gewidmet werden: Diese kleine Form führt dem Leser eine explizite und performative Reflexion dessen vor Augen, was eine sich – etwa qua Kontext im Gedichtbuch – erotisch gebende Form an Politischem zu inkludieren und exkludieren vermag.

⁶⁹ Zur Problematik dieser Sichtweise s. unten 3.1, bes. S. 60–62.

⁷⁰ Burck 1959, 207.

⁷¹ Vgl. Auhagen 1999, 102–108, die in ihrer Analyse wiederholt von „adversativen“ und „antithetischen Assoziationen“ spricht.

⁷² Das Potential des Paraklausithyron für diese Artikulation der Denk- und Aufteilungsmuster lässt sich aber m. E. viel besser erfassen, wenn man die Bezeichnung nicht entgrenzt, wie es in letzter Zeit häufiger geschehen ist, und ganze Werke darunter rubriziert, vgl. unten S. 64 m. Fn. 405.

⁷³ Prop. 2,1; 2,13a; 2,34; 3,9; Hor. carm. 1,6; 2,12; 4,2; 4,15; Tib. 2,4; Ov. am. 1,1; 2,1; 3,1.

Recusatio bedeutet ‚Zurückweisung‘ und zwar in zweierlei Hinsicht: Es wird nicht nur zurückgewiesen, einen bestimmten *Stoff* zu bearbeiten, sondern auch einen bestimmten Stoff in einer bestimmten *Form* zu bearbeiten. Das Dichter-Ich weist also vorgeblich zurück, den aus Haupt- und Staatsaktionen bestehenden Stoff in episch-panegyrischer Form besingen zu wollen. Stattdessen behauptet es, als Stoff unseriöses Tändeln und als Form Elegie und Lyrik vorzuziehen. Die vorgeblich zum Stoff deklarierten erotischen Themen werden allerdings, wenn überhaupt, nicht sehr ausführlich in den Recusationes behandelt. Stattdessen bilden meist metapoetische Überlegungen zur Form an sich den eigentlichen Hauptstoff. Dazu kommt, dass die eingangs zurückgewiesenen episch-politischen Stoffe durch die Hintertür der *praeteritio* letztlich aber doch wieder Einlass in den Text finden. Auch hier ist die Bandbreite im Umgang mit der Stoff/Form-Frage groß. Unter Properz’ Recusationes (Kap. 3.2.1) sticht etwa mit der Elegie 2,1 der Versuch einer *Ilias*-Neuschreibung hervor. Demgegenüber präsentiert Horaz (Kap. 3.2.2) mit seinen *Oden* 1,6 bzw. 4,2 die vollendete stilistische Mimesis der eigentlich zurückgewiesenen Gattung (homerisches Epos bzw. pindarische Preisdichtung). Und während Tibulls Recusatio 2,4 (Kap. 3.2.3) mit ihren stark zivilisationskritischen Untertönen über sich hinauszudeuten scheint, verstrickt sich Ovid (Kap. 3.2.4) in einem komplizierten selbstreferenziellen Gattungsgeflecht, das schließlich sogar in einer Verabschiedung von Liebeselegieform und –inhalt kulminiert (am. 3,1).

Nach einer (auch typologisierenden) Zusammenfassung der Recusatio-Textanalysen (Kap. 3.2.5) ziehe ich als Klammer für eine nicht mehr mikrostrukturelle, sondern allgemeinere Reflexion den römischen Gott Apoll heran (Kap. 3.2.6): Als Gott der Dichtung und Dichtungsinspiration gehört er seit den hellenistischen Recusationes fest zum Personal dieser Subform. Andererseits gilt er seit der gewonnenen Schlacht von Actium (31. v. Chr.), bei der er angeblich Schützenhilfe geleistet haben soll, auch als die Gottheit des Augustus *par excellence*. Dies zeigt sich nicht zuletzt daran, dass Augustus sein Wohnhaus und den Apoll geweihten Tempel als architektonische Einheit konzipiert hat.

Die Schlussbemerkungen (Kap. 4) sollen schließlich einen synthetischen Überblick über die Erkenntnisse geben, die durch den Fokus auf die Formkunst von Paraklausithyron und Recusatio gewonnen werden konnten. Ebenso vielschichtig wie die von mir analysierten Texteffekte sind möglicherweise auch die Funktionen, die diese Literatur gehabt haben kann und auf die ich in einer Art Ausblick zu sprechen kommen möchte. Auf jeden Fall lassen die zu diskutierenden Texte erahnen, um welche gesellschaftlichen Verständigungen zu der Zeit ihres Entstehens gerrungen wurde, auch wenn sich nicht

präzise feststellen lässt, ob ihr Kommunikationswert nur bezeugender oder auch intervenierender Natur war.⁷⁴

Zuletzt möchte ich auf die Gefahren einer solchen Fokussierung auf die Formsemantik hinweisen: Die heraus gewonnen Ergebnisse mögen demjenigen zu unscharf erscheinen, der sich nicht einer dynamischen Auffassung⁷⁵ der augusteischen Ideologie anschließen kann, wie sie von Teilen der latinistischen Literaturwissenschaft vorgeschlagen wird. Mir erscheint eine solche dynamische Auffassung umso gebotener, insofern sogar die althistorische Forschung in Teilen zu ihr neigt. Dabei ist letztere bereit, das augusteische Prinzipat mit Denkmodellen wie beispielsweise „Differenzkonzeptionen“ oder „paradoxe[n] Effekte[n]“⁷⁶ zu beschreiben. Eben solche Denkmodelle werden auch für die augusteische Literatur angewandt, etwa mit dem ‚Polyphonie‘-Schema.⁷⁷ Solch eine dynamische Auffassung riskiert, immer etwas im Vagen zu bleiben:

Der im folgenden mehrfach verwendete Begriff ‚Ambivalenz‘ könnte sich bei eingehenderer Untersuchung als zu unscharf und letztlich als untauglich erweisen: Er meint die – explizit oder implizit fast stets gegebene – Zweipoligkeit der poetischen Aussagen, die für jeden Autor anders zu definieren ist und in der die Anziehungskraft bald des einen, bald des anderen Poles stärker sein kann.⁷⁸

Aufgrund der hier konstatierten Unschärfe erscheinen diese „rezeptionsästhetische[n] Lizenzen, Ambiguitäts- bzw. Polyvalenzdoktrinen“ manch einem Interpreten zu spannungsreich.⁷⁹ Dass das Feststellen von Paradoxie allerdings keineswegs mit demjenigen politischer Subversivität identisch ist, stellt schon Michèle Lowrie richtig fest:

⁷⁴ S. Fuhrer 2003, 346: „Literatur kann als Sozialsystem verstanden werden [...] So ist auch die Diskussion der Frage ‚Was ist gute Dichtung?‘ immer ein soziales Handeln in dem Sinn, daß in dieser Diskussion Wertsysteme zugrunde gelegt werden, die einen gesellschaftlichen oder gruppenspezifischen Konsens widerspiegeln.“ Anders Galinsky 2005b, 340: „Poets like Vergil and Ovid do not simply ‚reflect‘ the spirit of their age. Rather, they contributed to shaping it.“

⁷⁵ S. Kennedy 1992, 41: „dynamic, dialogical framework“, Wiater 2011, 9 „dynamic dialectics of different discourses.“

⁷⁶ Vgl. bes. Flaig 1992 und Flaig 2011, der das augusteische Prinzipat als „Akzeptanz-System“ v. a. dreier Gruppen (Senatoren, *plebs urbana*, Militär) deutet und dabei besonders die (freilich asymmetrische) Reziprozität des Herrschaftsverhältnisses herausarbeitet. Winterling 2008, 305 spricht von „ein[em] komplexe[n] gesellschaftliche[n] Kontext [...], zu dessen Beschreibung nicht Einheits-, sondern Differenzkonzeptionen nötig“ seien. Gemäß Winterling 2008, 306 ist das Prinzipat als „Gleichzeitigkeit dieser zwei jeweils alternativlosen und aufeinander angewiesenen, gleichwohl grundsätzlich inkompatiblen politisch-sozialen Organisationsformen – Adelsrepublik und patrimoniale Monarchie –“ zu begreifen. Diese Gleichzeitigkeit bringe „nun auf der Ebene des Handelns der Akteure paradoxe Effekte“ hervor.

⁷⁷ S. z. B. Schmitzer 2006, 109: „Die augusteische Zeit ist [...] geprägt durch *Polyphonie*, die mehr als nur ‚two voices‘ enthält. [...] Dies schließt grundsätzlich Loyalität nicht aus[,], sondern [setzt sie] sogar voraus[.]“ (meine Hervorheb.).

⁷⁸ Binder 1995, 150.

⁷⁹ S. Wlosok 2000, 79, die in solchen Strategien immer unbegründeten Pro-Augusteismus wittert. In ihrer Analyse von der „Autarkie“ Horaz’ (84) und dem „[n]ormsetzenden“ Vergil (85) ist Antonie Wlosok dann weitaus dynamischer, als sie es selbst zugeben würde, und arbeitet genau die von Habinek 2002, 56 anempfohlene „ideology of individual autonomy“ heraus. Zur *ambiguitas* in römischer Literatur allgemein vgl. Dörrie 1970; Neuhauser 1972, s. auch Santirocco 1985, 13–14, der sie für ein ästhetisches Prinzip der lateinischen Dichtung, nicht aber für ein Vehikel impliziter politischer Kritik hält und dazu auf die artistischen Ring-Kompositionen der Römeroden verweist. Zur *ambiguitas* bzw. richtiger ἀμφιβολία in antiker griechischer Theorie vgl. schon Demetr. eloc. 291.

My problem [sc. with Oliver Lyne interpreting Horace as politically subversive] is not that I am a committed anti-anti-Augustan, but that [such an interpretation] presents too simple a relation between one poem and another, between text and subtext; it privileges the oppositionalist current rather than attempting to demonstrate Horace's terrible double bind. We accept *odi et amo* as an accurate description of personal emotions, but we want one or the other to be true for politics.⁸⁰

Odi et amo. Diese Denkfigur des catullischen erotischen Diskurses, ist überhaupt ein guter Ausgangspunkt für Überlegungen nicht nur zum erotischen, sondern auch zum poetischen und politischen Diskurs augusteischer Literatur.⁸¹

⁸⁰ Lowrie 1996, 300.

⁸¹ Und nicht nur dafür: Die Figur der Hassliebe bemüht etwa Nemoianu 2000 für ihren Durchgang durch den ästhetischen Formalismus. Für das gesamte Catull-Epigramm s. unten Fn. 556.

2 Theorie

2.1 Form

... politics, social context, history, and the like do not take place somehow outside form.
(Lowrie 2005a, 47)

Tomas Tranströmer, schwedischer Lyriker und Literaturnobelpreisträger 2011, berichtet in seiner Autobiographie *Die Erinnerungen sehen mich* (*Minnena ser mig*) von 1993 – dem einzigen von ihm in Prosa abgefassten Text – von einer Lateinstunde in seiner Jugend, zu einer Zeit, in der er schon erste Gehversuche als Dichter unternommen hatte. Zuerst gibt er seine stockende Übersetzung der ersten Strophe der horazischen Ode 2,3 wieder:

Mit gleichem Sinn ... äh ... erinnere dich, dass mit gleichem Sinn ... nein ... Gleichmut ... einen gleichen Sinn zu bewahren unter schwierigen Verhältnissen, und nicht auf andere Weise ... hm ... nein, ebenfalls unter guten Verhältnissen ... äh ... halte dich fern von übertriebener ... äh ... lebhafter Freude, sterblicher Delius.⁸²

Anschließend referiert er seine damaligen Eindrücke:

Jetzt war der selbstleuchtende Römertext wirklich auf die Erde hinabgebracht worden. Aber im nächsten Augenblick, mit der nächsten Strophe kam Horaz auf Latein mit der wunderbaren Treffsicherheit des Verses zurück. Dieses *Wechselspiel* zwischen dem hinfälligen Trivialen und dem auf geschmeidige Weise Sublimen lehrte mich eine Menge. Das waren die Bedingungen der Poesie. Das waren die Bedingungen des Lebens. Durch die Form (die Form!) konnte etwas aufgehoben werden. Die Larvenfüße waren weg, die Schwingen schlugen aus. Man musste die Hoffnung nicht verlieren.⁸³

Ebenso wie der moderne Dichter heute also die Form – die Wahl von Gattung und Metrum, von rhetorischen und metrischen Mitteln – vom antiken Dichter übernimmt und dessen Inhalte beiseitelässt, möchte auch ich mich in dieser Arbeit im Zeichen der Artistik vorrangig der Form widmen. Zum einen soll dies aus dem Bewusstsein heraus geschehen, dass – wie Lowrie bezüglich Horaz' Kleopatra-Ode (carm. 1,37) sagt – die hier untersuchten Dichter eher Dinge vorführen („enact“, „figure“) als sie schlichtweg nur zu erzählen („relate“, „tell[“]).⁸⁴ Zum anderen gehe ich davon aus, dass die Form eine eigene

⁸² Tranströmer 2011, 500, meine Übers. Der horazische Originaltext lautet: *Aequam memento rebus in arduis | seruare mentem, non secus in bonis | ab insolenti temperatam | laetitia, moriture Delli* (Gleichmütig, bedenke, in brenzligen Lagen | den Sinn zu bewahren, nicht anders in günstigen | von Freude, übermäßiger, frei, | todgeweihter Dellius).

⁸³ Tranströmer 2011, 500, meine Übers. und Hervorheb. Ähnlich von Horaz begeistert etwa auch der späte Nietzsche in *Götzen-Dämmerung*, „Was ich den Alten verdanke“ §1. Der junge Tranströmer verlor auch nicht die Hoffnung, und so finden sich in seinem ausgezeichneten Lebenswerk kurze Gedichte im Alcaicum, z. B. „Alkaiakt“ aus der Gedichtsammlung „För levande och döda“ (1989, Tranströmer 2011, 338) und im Sapphicum, so z. B. in dem Gedichtbuch „17 dikter“ (1954): „Storm“ (Tranströmer 2011, 15), „Kväll – morgon“ (Tranströmer 2011, 16), „Ostinatio“ (Tranströmer 2011, 17) und „Dygnkantring“ (Tranströmer 2011, 32) sowie „Han som vaknade av sång över taken“ (Tranströmer 2011, 61) aus „Hemligheter på vägen“ (1958).

⁸⁴ Lowrie 2005a, 39.

semantische Relevanz hat, die das rein Inhaltliche transzendiert.⁸⁵ Ähnlich formuliert es auch Lowrie:

We as readers have an obligation to consider what art does, above what it says.⁸⁶
Style is central to how a culture conceives of itself and literature's contributions go beyond whatever message it may convey.⁸⁷

Freilich ist es eine Gratwanderung, das hierarchische Verhältnis zwischen Form und Inhalt final bestimmen zu wollen.⁸⁸ Auch wenn Horaz selbst in einer humoristischen Anwallung an einer Stelle seiner *Episteln* (1,19,23b–25), Form und Inhalt mit spielender Leichtigkeit zu unterscheiden vermag:

[...] Parios ego primus iambos
ostendi Latio, numeros animosque secutus
25 Archilochi, non res et agentia verba Lycamben.

[...] Jamben habe als erster ich, Parische,
Latium dargeboten, dabei den Metren und Stimmungen folgend
25 des Archilochus, nicht seinen Stoffen und den Lycambes zur Verzweiflung treibenden Worten.

Übrigens suggeriert Horaz in Passagen wie dieser, in denen er seine Leistung in Sachen Latinisierung griechischer archaischer Dichter hervorhebt,⁸⁹ paradoxerweise eine kallimacheische (*aemulatio*-)Poetik.⁹⁰ Wie Tranströmer der von Horaz übernommenen alkäischen Strophe spricht auch Ovid im Programm-Gedicht seiner *Amores* dem elegischen Distichon⁹¹ die Vorgängigkeit vor dem Stoff zu: Nachdem Cupido durch den Diebstahl

⁸⁵ Etwa analog zu den von Simonis 2000, 495 für die Beschreibung der *Ästhetischen Theorie* Adornos geprägten Formulierungen vom „spezifischen Überschuß in der ästhetischen Erfahrung“ oder vom „ästhetischen ‚Mehrwert[]‘“. Nicht aber i. S. v. Ivan Fonágy's „Ausdruck als Inhalt“, der das Verhältnis zwischen Form und Inhalt psychoanalytisch als dasjenige zwischen Unbewusstem und Bewusstem fassen möchte (Fonágy 1965, 271) und noch dazu eine äußerst essentialistische Auffassung formaler Merkmale hat (s. z. B. 245: helle Vokale sind in Gedichten über glückliche Liebe, dunkle Vokale in solchen über verzweifelter Liebe anzutreffen etc.).

⁸⁶ Lowrie 1997, 351.

⁸⁷ Anlässlich eines Workshops in Berlin unter dem Titel ‚Asphaleia, salus, securitas: lyric and citizenship‘ am 10.05.11, am Institut für Griechische und Lateinische Philologie der Freien Universität Berlin. Die Äußerung geht von dem nicht unproblematischen Begriff des Stils aus, dazu weiter unten Fn. 167.

⁸⁸ Vgl. Benn 1968, 1071: „Form, isoliert, ist ein schwieriger Begriff. Aber die Form *ist* ja das Gedicht.“

⁸⁹ Dazu zählen auch die folgenden Epistel-V. 32–33a und *carm.* 3,30,12–14.

⁹⁰ S. Thomas 2007, 51.

⁹¹ Für Videau 2010, 146 kommt die Konzentration auf die Form schon durch dem der 2. Auflage vorangestellten Vierzeiler zum Ausdruck: „L'épigramme affiche ainsi un souci de la forme, et de la forme sous son aspect le plus abstrait: le nombre.“ In ähnlicher Weise betont auch schon Bretzighheimer 2001, 12 die Unwichtigkeit des Stoffs: „[D]ie Angabe des Themas [wird] überflüssig, die normalerweise Bestandteil einleitender Epigramme ist.“

eines Versfußes aus Hexametern Distichen gemacht hat (V. 3–4), fällt Ovid zu so ‚leichten‘ Rhythmen der rechte Stoff nicht ein (V. 19).⁹²

- 1 Arma graui numero uiolentaque bella parabam
- 2 edere, materia conueniente modis.
- 3 par erat inferior uersus; risisse Cupido
- 4 dicitur atque unum surripuisse pedem.
- 19 ‚nec mihi materia est numeris leuioribus apta‘

- 1 Waffen in schwerem Metrum und gewaltige Kriege schickte ich mich gerade an
- 2 herauszugeben, der Stoff entsprechend der Form.
- 3 gleich [lang] war der untere Vers [wie der obere]; gelacht hat da Cupido,
- 4 so wird gesagt, und einen Fuß entwendet den Versen.
- 19 ‚Nicht einmal einen Stoff habe ich, für leichtere Metren geeignet‘

Aus dieser Vorgängigkeit⁹³ folgt aber nicht unbedingt eine Vorrangstellung; vielmehr entsteht, um es mit dem eben gegebenen Tranströmerzitat zu sagen, ein ‚Wechselspiel‘: So wie auch diese Arbeit aus methodischer Unausweichlichkeit⁹⁴ heraus häufiger von der Form zum Inhalt wechseln wird und vom Inhalt zur Form,⁹⁵ ohne die Übergänge dabei jedes Mal präzise benennen zu können. Statt mit Tranströmer von ‚Wechselspiel‘ könnte man folglich auch mit Hegels Form-Inhalt-Dialektik von einem ‚Umschlagen‘⁹⁶ sprechen:

⁹² Vgl. dazu Dimundo 1985, 4: „egli [sc. Cupido] stravolge, pertanto, la poesia dapprima dal punto di vista formale (vv. 3–4) e solo in un secondo momento da quello contenutistico“ und Conte 1989, 450, Anm. 13: „primacy belongs to the formal choice“; richtig, obwohl sehr vorsichtig, auch Lefèvre 1988, 191: „Man ist nämlich versucht zu verstehen, daß Ovid zuerst entschlossen war, elegisch zu dichten, und sich erst dann den Stoff zurechtlegte.“ Diese Vorgängigkeit könnte sogar für das Liebesverhältnis selbst gelten, s. am. 2,4,19–20: *est quae Callimachi prae nostris rustica dicat | carmina: cui placeo, protinus ipsa placet* (zur angeblich favorisierten Übereinstimmung von Liebe und kallimacheischem Stilideal vgl. Lateiner 1978). Mehr zu am. 1,1 s. unten ab S. 222. Erstaunlich ähnlich das Urteil bei Fraenkel 1931, 69 über Horaz: „Horaz reißt altgriechische Motive und Dichtergebärden früher an sich als er sie mit eigenem Inhalt zu füllen vermag.“

⁹³ S. Cahoon 1985, 29–30: „Ovid’s elegies precede and, in fact, engender love“ und Schubert 1993, 149: „[D]as Formproblem [rangiert] offensichtlich vor dem Inhalt.“ Dies lässt sich auch quantitativ untermauern: Auf sieben Verse zur Form (3–4. 17–18. 27–28. 30) kommen in am. 1,1 zwei zum Inhalt (1. 20) und zwei, die beides thematisieren (2. 19).

⁹⁴ Vgl. schon Adorno 1990b, 60: „Dabei werden die stofflichen Elemente, deren kein sprachliches Gebilde, selbst die poésie pure nicht, ganz sich zu entäußern vermag, ebenso der Interpretation bedürfen wie die sogenannten formalen.“ Dasselbe gilt auch für den umgekehrten Fall, vgl. auch Menninghaus 1982, 12, Anm. 10: „Das heißt übrigens nicht, daß alle überwiegend am ‚Stoff‘ orientierten Darstellungen gleich wenig mit der Erkenntnis von Sprach- und Kompositionskunst zu tun haben, sondern umgekehrt: im besten Fall haben sie alle entscheidend viel damit zu tun, zumal wenn sie, statt sich auszuschließen, zum ‚System‘ des poetischen Stoffes sich ergänzen – ist doch Komposition nicht zuletzt die Organisation des poetischen Stoffes. Streng durchgeführt, muß jede Analyse des poetischen Stoffes von sich aus eine Formanalyse implizieren, auf diese führen.“

⁹⁵ Jacoby 1905, 43 bringt gar noch eine dritte Kategorie ins Spiel: „Die neue *Form* [sc. die archaische Elegie] [war] bestimmt, nicht *Stoff*, sondern *Gedanken* aufzunehmen, nicht zu erzählen, sondern zu ermahnen und zu belehren.“ (meine Hervorheb.)

⁹⁶ Für eine ähnliche Sichtweise, die den Bogen von der Ästhetik hellenistischer poetischer Texte zu derjenigen hellenistischer disziplinärer Diskurse schlägt, vgl. Netz 2009, 1: „stylistic preferences inform the contents themselves, and vice versa.“ Für Halter 1963, 11 stehen „Form und Inhalt [in Cat. 68] in bewußter Wechselwirkung“, während bei Verg. Aen. „in viel ausgedehnterem Maße [...] die *Form* [...] geradezu ein *Teil der gehaltlichen Aussage*“ wird. Kettemann 1979, XXXVI, Anm. 16 dagegen billigt die „wechselseitige[] Durchdringung von Form und Inhalt“ nur bestimmten Lehrgedichten (z. B. Lucr., Verg. georg., Ov. ars) zu, die ich eher als Dichtungen denn disziplinäre Diskurse ansehen würde, und rekurriert dabei auf einen mehr als zweifelhaften Offenbarungsgedanken (XLII m. Anm. 25).

Bei dem Gegensatz von Form und Inhalt ist wesentlich festzuhalten, daß der Inhalt nicht formlos ist, sondern ebensowohl die Form in ihm selbst hat, als sie ihm ein Äußerliches ist. Es ist die Verdopplung der Form vorhanden, die das eine Mal als in sich reflektiert der Inhalt, das andere Mal als nicht in sich reflektiert die äußerliche, dem Inhalte gleichgültige Existenz ist. An-sich ist hier vorhanden das absolute Verhältnis des Inhalts und der Form, nämlich das Umschlagen derselben ineinander, so daß der Inhalt nichts ist als das Umschlagen der Form in Inhalt, und die Form nichts als Umschlagen des Inhalts in Form.⁹⁷

Das Konzept der Hegelschen Dialektik würde einer Vorrangstellung (sei es) der Form (sei es des Inhalts) zuwiderlaufen; aber nicht nur die gerade zitierte „Verdopplung der Form“ zeigt, dass diese doch eine Art ‚übergreifende‘ Kategorie sein kann:

Wahrhafte Kunstwerke sind eben nur solche, deren Inhalt und Form sich als durchaus identisch erweisen. Man kann von der Ilias sagen, ihr Inhalt sei der Trojanische Krieg oder bestimmter der Zorn des Achill, damit haben wir alles und doch nur sehr wenig, denn was die Ilias zur Ilias macht, das ist die poetische Form, zu welcher jener Inhalt herausgebildet ist.⁹⁸

Auch Michail Bachtin sieht dieses ‚Wechselspiel‘ von Form und Inhalt, meint aber, sie jeweils ästhetisch analysieren zu können:

Es läßt sich kein einziges reales Moment des Kunstwerks isolieren, das reiner Inhalt wäre, wie es im übrigen realiter keine reine Form gibt: Inhalt und Form durchdringen einander wechselseitig, sie sind nicht voneinander zu trennen; für die ästhetische Analyse jedoch sind sie nicht miteinander verschmolzen, d. h. sie sind Bedeutungen verschiedener Ordnung.⁹⁹

Immerhin kommen auch die wenigen Ansätze zur Klärung des äußerst vernachlässigten¹⁰⁰ Problems moderner Literaturtheorie, des Versuchs einer Definition von Literatur, nicht ohne ein dialektisches Form-Inhalt-Verständnis aus. Für die hier vorgebrachten Überlegungen ist die Frage, ob und wie man Literarizität bestimmt, grundsätzlich von Belang: Einige der angeführten Form-Merkmale sind, wie etwa narrative, architextuelle Aspekte, sicher leichter als Eigenheiten von ‚Literatur an sich‘, von der sich artistische ja nur graduell unterscheidet (s. oben S. 6), identifizierbar als andere, wie etwa rhetorische Durchformung,¹⁰¹ die auch disziplinären Diskursen eigen sind. Typisch für die derzeitige literaturwissenschaftliche Diskussion ist das Ausweichen vor einer Literarizitätsdefinition,

⁹⁷ Hegel 1970, 263–264 [§133].

⁹⁸ Hegel 1970, 265 [§133], meine Hervorheb.

⁹⁹ Bachtin 1979, 119.

¹⁰⁰ Vgl. Culler 2000, 18; Zeuch 2004, bes. 19–20.

¹⁰¹ Interessanterweise scheint aber gerade die Rhetorik bei einer anderen (funktionalistischen) Annäherung an das Problem eine relevante Rolle zu spielen: „In other kinds of text, the ones we call literary, such labor [of manipulating ideas, constructing arguments, representing existing entities in a new light, imagining hitherto nonexistent entities] is combined with, and is in a certain sense always subject to, *the selection and arrangement of words*. In these works, otherness and singularity arise from the encounter with *the words themselves, their sequence, their suggestiveness, their patterning, their interrelations, their sounds and rhythms*. To re-experience the otherness of a work of this type, it is not enough to recall the arguments made, the ideas introduced, the images conjured up; it is necessary to re-read or recall the words, in their created order. (Attridge 2004, 107, meine Hervorheb.) Literarizität wird hier also mit Worten definiert, eine Definition also, wie sie in Rhetorikhandbüchern gewöhnlich zur Absetzung der Wortfiguren von den Gedankenfiguren gebraucht wird.

die auf konkret fassbaren mikrostrukturellen Phänomenen basiert.¹⁰² Stattdessen wird nur auf die Funktion des Textes geschaut, die in meinen Augen nicht minder interpretationsabhängig ist. Geradezu paradigmatisch lässt sich diesbezüglich Jonathan D. Culler anführen: Ziemlich schnell ändert dieser seine Forschungsfrage einfach um: „[R]ather than ask ‚what is literature?‘ we need to ask ‚what makes us (or some other society) treat something as literature?‘“ und schließlich „what is involved in treating things as literature in our culture?“¹⁰³ Die Entscheidung über das, was man als Literatur ansieht, liegt demnach in den Augen des Lesers. Doch Culler müsste seine kleine lesenswerte Einführung nicht schreiben, wenn er dann nicht doch Merkmale ausmachte, die dem Leser eine bestimmte Fokussierung aufdrängen: Es sind dies das oben bereits genannte Merkmal der Figuralität und ein komplexes Form-Inhalt-Verhältnis.¹⁰⁴

Gerade dieses komplexe Form-Inhalt-Verhältnis ist es, das die römischen Autoren – wie die eben zitierte *Amores*-Stelle¹⁰⁵ eindrucksvoll andeutet – teils thematisieren, teils vorführen, um in ihren ‚kleinen‘ Formen ‚große‘ Themen durch den Gestus der *praeteritio* noch bemerkenswerter zu machen.¹⁰⁶ Sie erfinden diesen Gestus nicht, sondern finden ihn in den hellenistischen Hypotexten. Nicht nur bei dem oft als Cheftheoretiker der hellenistischen Ästhetik gehandelten Kallimachos lässt sich eine Konvergenz zwischen artikulierten Idealen und ihrer Realisierung, vor allem in der Kleinform des Epigramms,¹⁰⁷

¹⁰² S. oben S. 6 m. Fn. 39. 40 und S. 8 m. Fn. 49 für einen der letzten Versuche einer auf konkret fassbaren mikrostrukturellen Phänomenen basierenden Literarizitätsdefinition.

¹⁰³ Culler 2000, 22. Dieses Vorgehen Cullers ist letztlich ein Ausweichen vor der Begriffsschärfung und eine Zuwendung zu dem, was Jannidis u. a. 2009, 22–28 unter der Rubrik „Extrinsische Kriterien: Funktionen der Literatur“ verhandeln.

¹⁰⁴ S. Culler 2000, 24: „[A] sentence fragment such as ‘A sugar plum on a pillow in the morning’ seems to have a better chance of becoming *literature* because its failure to be *anything except an image* invites a certain kind of attention, calls for reflection. So do sentences where *the relation between their form and their content provides potential food for thought*.“ (meine Hervorheb.)

¹⁰⁵ Weiterhin sind in einigen anderen Werken Ovids bereits Anzeichen für eine Form-Inhalt-Korrespondenz (in den *Metamorphosen*, vgl. Pianezzola 1999; Rosati 1983; Barkan 1986; Lateiner 1990; Schmidt 1991; Tissol 1997; Hardie 1999, 2002b, 2004a; Lateiner 2013, s. auch das Urteil bei Brenk 1999, 186: „the brilliant union of form and content, which this masterpiece achieves“) sowie für eine Form-Inhalt-Dialektik (in den *Remedia Amoris*, vgl. Brunelle 2000–2001) untersucht worden. Für die *Ars Amatoria* diagnostiziert Kettmann 1979, XI–XVI eine Form-Inhalt-Entsprechung, definiert Form aber mit Belegen, die eher eine die Form priorisierende Dialektik nahelegen, s. z. B. XII ihr Zitat von Müller 1968, 112: „Gerade die Form ist es, die zu sagen vermag, was sich jeder Satzaussage entzieht.“

¹⁰⁶ Mit ‚großen‘ Themen meine ich politische Statements ebenso wie metapoetische.

¹⁰⁷ Für Schwinge 1986, 16 sind alle kallimacheischen Epigramme eine performative Theorieumsetzung: „[D]ie Epigramme [sind] in der Tat immer schon die Praxis der Theorie, die sie engagiert entfalten“ (meine Hervorheb.); s. auch Riedweg 1994, 133 zu epigr. 56 Asper (= 27 Pfeiffer): „Wie auch immer: Das erläuterte Epigramm ist jedenfalls in seiner artistischen Vollendung auch selbst ein eindruckliches Beispiel von Leptotes. Dichtung und Dichtungstheorie bilden in diesen Versen eine harmonische Einheit.“ Grundsätzlicher Schmitz 1999, 159: „[C]orrespondence between poetological theory and poetical practice is a decisive feature of Callimachus’ (or rather Kallimachos’) poems.“ Thomas 1986, 61. 62 nimmt eben dieses Merkmal als Gradmesser für den Kallimacheismus von Vergils *Eklogen* und *Georgica*.

aber auch in anderen Gattungen,¹⁰⁸ feststellen. Neben dieser (freilich wirkungsvollen) performativen¹⁰⁹ Vorführung des Inhalts qua Form, die mit ihrer Identität von Form und Inhalt einen Zug des Klassischen¹¹⁰ zu tragen scheint, begegnet auch bereits die explizite Reflexion solcher Verfahren. Ein Beispiel dafür liefert Poseidipps 14. Epigramm. Es beschreibt die Gravur eines Jaspis, die das Ende des Bellerophon-Mythos zeigt:

- εὖ τὸν Πήγασον ἵππον ἐπ' ἡρόεσσαν ἵασιν
 2 χεῖρά τε καὶ κατὰ νοῦν ἔγλυφ' ὁ χειροτέχνης·
 Βελλε[ρ]οφόντης μὲν γὰρ Ἀλή[ν]ιον εἰς Κιλικῶν γῆν
 4 ἦριφ', ὁ δ' εἰς κυανῆν ἡέρα πῶλος ἔβη,
 [ο]ὔνεκ' ἀηγιόχητον ἔτι τρομέοντα χαλινῶις
 6 [ἴ]ππ[ον] ἐν αἰθερίῳ τῶιδ' ἐτύπωσε λίθῳ.
- Gut hat das Pferd Pegasus auf dunklem Jaspis
 2 mit Hand und Verstand der Kunsthandwerker ausgeschnitten:
 Bellerophontes zwar stürzte nämlich auf der Kilikier aleischen Erde,
 4 herab, das junge Pferd aber stieg in den stahlblauen Äther auf,
 weswegen er das Pferd zaumlos, zitternd von den Zügeln,
 6 in den himmelblauen Stein prägte.

Die Basis für die hier gefeierte Korrespondenz von Form und Inhalt bildet schon das vom Steinschneider¹¹¹ ausgewählte Material: ein Jaspis, durch das epische Adjektiv ἡρόεις¹¹² charakterisiert, das von ἀήρ abgeleitet wird und damit schon auf das in V. 4 erwähnte Ziel des Motivs (den Äther, in den sich der abgebildete Pegasus aufschwingt) verweist. Nicht

¹⁰⁸ Zum Epos *Aitien* vgl. insgesamt Asper 2004, 29: „Verblüffenderweise herrscht hier also eine geradezu ideale ‚Einheit‘ von Stoff und narrativer Form: beide äußerst uneinheitlich, beide äußerst gesucht, beide auf die Überraschung des Lesers ausgerichtet. Dasselbe gilt für die Sprache [...]“. Zum *Aitien*-Prolog vgl. Gutzwiller 2007, 35: „[I]t can scarcely be doubted that it [sc. Kallim. ait. fr. 1,1ff.] was intended as both statement and illustration of his poetics.“ Mit Bezug auf den Apollonhymnus vgl. Williams 1998, 4: „[I]n the Hymn he attempts to answer both in practical and theoretical terms the question of how a learned modern poet could appropriately draw on the riches of Homeric poetry in order to create a new idiom.“ (meine Hervorheb.)

¹⁰⁹ Diesen performativen Zug attestiert Reitzenstein 1935, 73 auch der gesamten römischen Elegie: „Wir haben also in der römischen Elegie auch so etwas vor uns wie einen Streit um den Stil – nur dass er in diesem Falle nur praktisch, nicht auch theoretisch ausgefochten wird.“ Dies ist insofern überraschend, als er eigentlich nur Ovid als legitimen Erben des Hellenismus anerkennt, s. unten Fn. 1231.

¹¹⁰ Vgl. für diese geläufige Bestimmung des Klassischen z. B. Hegel 1970, 263–266, von dem die meisten Literaturwissenschaftler in dieser Frage ausgehen, hier teilweise oben S. 19 zitiert und Horn 1993, 231. 234; Rancière u. Ruda 2008, 41–42. Oft wird diese Definition der Klassik als Harmonie von Inhalt und Form auch stillschweigend vorausgesetzt, vgl. z. B. Gall 1981, 11. Bei Hegel hat diese ideale Form-Inhalt-Identität weitreichende Konsequenzen: „[E]s [wird] sich bei näherer Betrachtung in letzter Analyse ergeben, daß für ein gebildetes Bewußtsein dasjenige, was zunächst als Inhalt bezeichnet wird, keine andere Bedeutung als die der *Gedankenmäßigkeit* hat. Damit ist dann aber auch zugleich eingeräumt, daß die Gedanken nicht als gegen den Inhalt gleichgültige und an sich leere Formen zu betrachten sind und daß, wie in der Kunst, ebenso auch auf allen anderen Gebieten *die Wahrheit und Gedicgenheit des Inhalts wesentlich darauf beruht, daß derselbe sich als mit der Form identisch erweist*.“ (Hegel 1970, 265–266, meine Hervorheb.)

¹¹¹ Ich denke, dass es für die Aussagekraft des Epigramms von sekundärer Relevanz ist, wie man sich zur Frage der Vergleichbarkeit von Wort- und Bildkunst verhält: Ekphrastische Qualität des Epigramms hin oder her, es liegt letztendlich nur ein Wortkunstwerk vor, in dem nach Belieben mit dem Bildkunstwerk verfahren wird. Aus diesem Grund unterscheide ich in meiner obigen Analyse auch nicht zwischen Steinmaterial und thematischem Stoff, da beide in den Händen des Wortkünstlers zusammenfallen. Für eine Vergleichbarkeit plädiert etwa Zanker 2015a oder Zanker 2015b.

¹¹² Die Ausführungen zu dem Stein und seiner Farbe samt Etymologie und Belegstellen folgen ganz Gasser 2015, 74.

nur wird „der Stein [...] so zu einem Teil der Darstellung“, ¹¹³ was für Gemmen durchaus einmalig ist. Nein, auch die im Epigramm gegebene mythische Erklärung, die nicht Teil der eingravierten Darstellung ist (nämlich der abgeworfene Bellerophon), wird so ebenfalls zum Inhalt durch die Form: Denn ἡερόεις ist ein Epitheton des Tartaros, ¹¹⁴ wo Bellerophon nach seinem Sturz gelandet sein dürfte. Das vom Dichter gewählte Farbadjektiv suggeriert zweierlei: Der Stein passt ¹¹⁵ zur Gravur (dem in die Lüfte entschwindenden Pegasus), und er passt ebenfalls zu dem (nur als Erklärung zum Dargestellten gegebenen) mythologischen Hintergrund. ¹¹⁶ Darstellung (Pegasus) und Darstellendes (Jaspis) bilden hier mehr als nur eine ideale Einheit. Man mag beinahe an Lessings ‚fruchtbaren Augenblick‘ ¹¹⁷ erinnert sein: Denn der Bildkünstler – so jedenfalls behauptet der Wortkünstler Poseidipp – illustriert nicht bloß einen Mythos-Moment, sondern geht sogar analeptisch über diesen hinaus. Mehr noch als nur ein ‚Wechselspiel‘, als nur ein ‚Umschlagen‘ von Form in Inhalt, von Inhalt in Form wird eine Entgrenzungstendenz vertreten, die sowohl inhaltlich als auch formal ist und die damit auch die geläufige Definition des Klassischen untergräbt.

Was aber versteht man genauer unter ‚Form‘, diesem „blinden Fleck von Ästhetik“, ¹¹⁸ der gleichzeitig „unverzichtbarer Begriff jeder literaturwissenschaftlichen Analyse“ ist? ¹¹⁹ Man würde meinen, die russischen Formalisten hätten darauf eine befriedigende Antwort gefunden. Aber schon Michael Bachtin merkt kritisch an, dass der Formalismus sich nur der reinen Material-Ästhetik widme, worunter er den „Laut der Akustik, das Wort der Linguistik“ fasst und die er darum als „linguistische Formen“ bezeichnet. Nur deren Betrachtung reiche aber nicht aus, um das „[Wort-]Kunstwerk in seiner Gesamtheit, in seiner ästhetischen Eigenart und Bedeutung zu verstehen und zu erforschen“. Er führt darum eine zweite und dritte Kategorie ein: Auf die eben genannte ästhetische Eigenart und Struktur des Wortkunstwerks zielten die „architektonische[n] Formen“, also „das *Tragische*“ und „das *Komische*“, ¹²⁰ aber auch „*Humor, Heroisierung, Typus, Charakter*“, wobei er warnt, „*Architektonik*“ einfach mit „Thematik“ gleichzusetzen. Daneben gelte es,

¹¹³ S. Gasser 2015, 74.

¹¹⁴ S. z. B. Hom. Il. 8,13; 15,191; Od. 20,64; Hes. theog. 119. Intratextuell ist auch κτανῆν (V. 4) als „Todesomen“ lesbar, vgl. Bär 2015, 230–231 ad Pos. 57,3; s. auch Pos. 50,1.

¹¹⁵ Poseidipp betont sehr stark, dass diese Konvergenz Produkt der bewussten und überlegten Wahl des Graveurs ist: κατὰ νοῦν (V. 2), eine Formulierung, die an Hegels „Gedankenmäßigkeit“ (s. Fn. 110) erinnert.

¹¹⁶ Womit der semantische Überschuss des Mythos hier nicht mehr nur auf einen *poeta-doctus*-Zug reduzierbar ist.

¹¹⁷ Vgl. zum Terminus sowie zu der generellen strukturellen Schwierigkeit, nur eine Momentaufnahme eines linear dargestellten Geschehens geben zu können, Lessing 1955, Kap. 16.

¹¹⁸ Adorno 1996, 211.

¹¹⁹ Burdorf 2001, 11.

¹²⁰ Der Kallimachos-Übersetzer Emil Staiger (Staiger 1978) vollzieht diese Trennung zwischen Architektonik (bei Staiger „episch, dramatisch, lyrisch“) und Komposition (bei Staiger „Epos, Drama, Lyrik“) in ähnlicher Weise wohl ganz unabhängig nach und legt damit die Grundlage für Howald 1948, 48 und Szondi 1989, 12–13.

mit den „kompositionellen Formen“ auch „die das ästhetische Objekt verwirklichende, teleologisch verstandene Struktur des Werks“ in den Blick zu nehmen,¹²¹ also die „generische[n] Formen“ wie „*Roman*“, „*Poem*, *Kurzroman*, *Novelle*“, aber auch „Kapitel, Strophe, [Vers-]Zeile“. Zwar will Bachtin die „Komposition“ strikt von einer „Stilistik“ unterschieden wissen,¹²² unterstreicht aber, dass er diese verschiedenen Kategorien um dieser letzter willen überhaupt einführe:

Ohne strenge Unterscheidung zwischen architektonischen und kompositionellen Formen ist es nicht möglich, das Problem des Stils, eines der wichtigsten Probleme der Ästhetik, richtig zu fassen.¹²³

Für das hier zu betrachtende Korpus ist augenfällig, dass die kompositionellen Formen eine wichtige Rolle spielen: Zumal ich mich durch den Fokus auf die *Recusatio* genau solchen Gedichten widmen werde, die die Wahl einer Gattung mit all ihren politischen¹²⁴ Implikationen thematisieren, also eine „Politik der Gattung“¹²⁵ zur Schau stellen. Die hier behandelten kompositionellen Formen sind zum einen die Elegie (Tibull, Properz, Ovid), zum anderen die Lyrik (Horaz) und damit zusammenhängend – im Falle der Elegie¹²⁶ nicht weiter zu spezifizieren – die verschiedenen Metren.¹²⁷ So bedeutet für den Dichter Tranströmer die bei Horaz so emphatisch diagnostizierte Form zuallererst die Gestalt eines mehrstrophigen lyrischen Gedichtes in einem Metrum der frühgriechischen Lyrik, dem *Alcaicum* bzw. *Sapphicum*. Bachtins Konzept ist also etwas komplexer als der hier schon in der Einleitung angeführte Begriff der Architextualität Genettes und erlaubt es, die

¹²¹ In der Systematik von Burdorf 2001, 38 entsprechen diese „K 1.2. ‚Form‘ als normatives Ideal eines vollendeten Kunstwerks, das sich an einfachen Grundformen und/oder an traditionell vorgegebenen Formen orientiert.“

¹²² Bachtin 1979, 100–108.

¹²³ Bachtin 1979, 108.

¹²⁴ S. Miller u. Platter 1999, 453–454: „Augustan elegy [...] is an oppositional discourse, not so much because it represents a determined univocal opposition to a given set of values – Augustan or otherwise – but rather in the sense that it is constructed out of values whose inherent contradictions make the conflict between elegy and Roman ideology a necessary condition of the genre’s existence.“ Ferner Lowrie 2005a, 36: „This is how I went from thinking about genre in Latin poetry to thinking about the structure of sovereignty.“

¹²⁵ S. Barchiesi 2001, 182.

¹²⁶ Zur Wirkung und Funktion des elegischen Distichons vgl. Kettemann 1979, passim, bes. XIX–XXV. 166–189.

¹²⁷ Vgl. Morgan 2010, 384: „From an ancient point of view, if we deny the metrical dimension of a poetic artefact its full significance, we are discounting what identifies it as a poem. Metre can never be an optional extra in any adequate encounter with classical poetry.“ Das *Oden*-Buch des *numerosus Horatius* (Ov. trist. 4,10,49) beinhaltet 13 verschiedene Metren: den *Asclepiadeum minus* (1,1; 3,30; 4,8), *Asclepiadeum alterum* (1,6. 15. 24. 33; 2,12; 3,10. 16; 4,5. 12), *Asclepiadeum tertium* (1,5. 14. 21. 23; 3,7. 13; 4,13), *Asclepiadeum quartum* (1,3. 13. 19. 36; 3,9. 15. 19. 24. 25. 28; 4,1. 3), *Asclepiadeum maius* (1,11. 18; 4,10), *Sapphicum* (1,2. 10. 12. 20. 22. 25. 30. 32. 38; 2,2. 4. 6. 8. 10. 16; 3,8. 11. 14. 18. 20. 22. 27), 4,2. 6. 11), *Sapphicum alterum* (1,8), *Alcaicum* (1,9. 16–17. 26–27. 29. 31. 34–35. 37; 2,1. 3. 5. 7. 9. 11. 13–15. 17. 19. 20; 3,1–6. 17. 21. 23. 26. 29; 4,4. 9. 14–15), *Archilochium primum* (1,7. 28), *Archilochium alterum* (4,7), *Archilochium tertium* (1,4), *Hipponacteum* (2,18), *Ionicum* (3,12). In seinem *Epoden*-Buch verwendet Horaz jambische Trimeter in Reinform (epod. 17) oder in Kombination mit jambischen Dimetern (epod. 1–10) bzw. Elegiamben (epod. 11), daneben kombiniert er noch Hexameter mit katalektischen daktylischen Tetrametern (epod. 12), Iambelegi (epod. 13), jambischen Dimetern (epod. 14–15) oder reinen Senaren (epod. 16), wodurch laut Morgan 2010, 285 eine „metrical dynamic comparable to elegiacs“ entfaltet werde.

Möglichkeiten des Autors, mit der Lesererwartung zu spielen, nuancierter zu betrachten. Denn viele augusteische *Liebeselegien* haben thematisch nichts oder nicht viel mit Liebe zu tun: Sie spielen also mit Bedingungen ihrer kompositionellen Form, der Gattung Elegie, weisen aber vielleicht durch ihren elegischen Grundton trotzdem eine elegische Architektonik auf. Andere Gedichte entsprechen thematisch eher ihrer kompositionellen Form und warten gleichzeitig mit einer überraschenden, etwa epischen, Architektonik auf.

Unter das Stichwort ‚Form‘ fällt auch die „rhetorische Virtuosität“,¹²⁸ also rhetorische Stilmittel¹²⁹ (Metaphern, Hyperbeln, Klangfiguren¹³⁰ etc.) sowie metrische Besonderheiten (Zäsuren etc.),¹³¹ aber auch narrative Strukturen.¹³² Dabei kommt dem Klang¹³³ der Dichtung sicherlich eine sehr wichtige Rolle zu. Für Horaz’ *Oden* wurden öffentliche Rezitationen angenommen,¹³⁴ für das vierte Buch gar eine Aufführung postuliert.¹³⁵ Es wird sich ferner zeigen, dass auch diejenigen Merkmale „ästhetisch-

¹²⁸ Burdorf 2001, 12. 47–50. Ähnlich wie im Fall des *l’art pour l’art*, das gleichzeitig Epochenname und Schlagwort ist, kommt es auch im Falle der Rhetorik, Ästhetik und Literatur(geschichte) zu Entgrenzungen der literaturwissenschaftlichen Terminologie, vgl. etwa Curtius 1948, 276: „Eine Gefahr des Systems liegt darin, daß [...] der *ornatus* wahl- und sinnlos gehäuft wird. In der Rhetorik selbst liegt also ein Keim des Manierismus verborgen.“ Vgl. auch oben Fn. 37. Zu den Gemeinsamkeiten von Rhetorik und Dichtung aus Sicht antiker Rhetoriktheorie vgl. Keith 1999, 44 m. Anm. 10. Ebenso wird auch der Unterschied zwischen Literatur(geschichte) und Kunst(geschichte) nivelliert, was schon die (mittlerweile aus den Literaturgeschichten nicht mehr wegzudenkende) Entlehnung von Begrifflichkeiten wie beispielsweise ‚Barock‘ zeigt, s. dazu z. B. die Zitate von Wilamowitz-Moellendorf unten Fn. 227.

¹²⁹ Wobei gerade am Beispiel der rhetorischen Stilmittel deutlich wird, dass Form und Inhalt, wie bereits im Kontext des ‚Wechselspiel‘-Begriffs Hegels ausgeführt, nicht immer eindeutig zu trennen sind und die Trennung vielmehr eine heuristische bleiben muss. Zur Wirkung rhetorischer Stilmittel vgl. Schrott 2011.

¹³⁰ Zur Frage nach der möglichen Semantik von Lautmalerei s. Wilkinson 1942 und Schrott 2011, 229–252; Curtius 1948, 286–287 zählt die Onomatopöie zu den ‚Manierismen‘.

¹³¹ Vgl. Holtorf 1958, passim, bes. 169: „Auch im Metrum spiegelt sich das dichterische Anliegen.“ Holtorf ist freilich mehr dem Klassizismus verpflichtet und erwartet eher Entsprechungen von Form und Inhalt; das hindert ihn jedoch nicht, deren Auseinanderklaffen in Hor. *carm.* 1,25 richtig einzuschätzen. Für einen umsichtigen, nicht essentialistischen Versuch, aus den metrischen Besonderheiten hermeneutisches Kapital zu schlagen, s. Nilsson 1952 zu Hor. *sat.*

¹³² Vgl. Lowrie 2011, §7: „the formal processes of signification (style, narratological choices).“

¹³³ Vgl. etwa Hor. *sat.* 1,4,53–62 (m. Freudenburg 1993, 145–146). Auch der Klang stellt sicherlich einen Aspekt dar, der den Augusteern aus den hellenistischen Hypotexten wohlbekannt ist, man denke nur an Kallimachos’ *Echo*-Gedicht (*epigr.* 2 Asper = 28 Pfeiffer). Vermutlich zielen auch die in *ait. fr.* 1,11 Harder vorgestellten idealen Eigenschaften der Dichtung *Mimnermos*’ (*γλυκύς* und *ἀπαλός*) vor allem auf die Qualität des Klangeindrucks. Dagegen soll der zwei Jh. jüngere und mit unserem Korpus zeitgenössische Philodem „Wohlklang“ (die *εὐφωνία*) als Kriterium für gute Dichtung“ nicht gutgeheißen haben, s. Philod. XXI; XXVII–XXVIII Mangoni, vgl. dazu Asmis 1992, 397–401. Vielmehr habe er in guter klassizistischer Manier für die „Übereinstimmung von Form und Inhalt“ (Fuhrer 2003, 354) als Merkmal plädiert, s. Philod. XIV; XXIII; XXIX Mangoni. Laut Gutzwiller 2007, 29 gab es schon zu frühhellenistischer Zeit Kritik: „The view that a poet is to be judged good or bad on the basis of technical poetic skill and attention to detail of language, rather than the contents of the poetry, was contested among critical thinkers of the [...] third century.“

¹³⁴ S. Lefèvre 1993; anders Williams 1978, 303–304, der aber Rezitationen Ovids für sicher hält. Zur poetisch fruchtbaren Dialektik zwischen unmittelbarer oraler Rezitation und ewiger schriftlicher Rezeption Lowrie 1997 sowie Lowrie 2009.

¹³⁵ S. Du Quesnay 1995, 143–148, Anlass soll die Rückkehr des Augustus aus Gallien im Jahre 13 v. Chr. gewesen sein.

poetologischer Reflexivität“¹³⁶ die Dieter Burdorf in seiner grundlegenden Studie zur Form erst nach einem Paradigmenwechsel um 1750 der Form zuerkennen will, in dem hier gewählten Korpus eine wichtige Rolle spielen werden:

Fortan beschränkt sich das Nachdenken über Form nicht mehr auf die Auswahl und den Einsatz der jeweils erfolgversprechendsten sprachlichen Mittel, sondern es thematisiert den *eigenständigen Status des Kunstwerks*, seine *Produziertheit* und seine *Rezipierbarkeit*.¹³⁷

Hervorzuheben bleibt noch, dass diese starke Formalisierung nichtsdestotrotz mit einer gewissen Formlosigkeit der Form einhergeht, nämlich gegenüber dem Inhalt, dem sie sich nicht unterzuordnen scheint. Neben mimetischer Wortstellung,¹³⁸ Stilmitteln und Metrik,¹³⁹ die den Inhalt bisweilen performativ abbilden, aber – wie Donald Lateiner im Falle Ovids feststellt –,¹⁴⁰ durchaus auch in der Abbildung unterminierend wirken können, finden sich auch Formen, die dem Inhalt nicht in einem einfachen Verhältnis entsprechen. Teilweise ist also von einer Widerständigkeit¹⁴¹ der Form oder – wie Hans Robert Jauss formuliert –

¹³⁶ Burdorf 2001, 12.

¹³⁷ Burdorf 2001, 12 (meine Hervorheb.) Freilich ist einzuschränken, dass Burdorf sich „auf poetologische Texte“ (4) konzentriert, die ich hier zugunsten der poetischen Praxis gerade nicht betrachten möchte. Der poetologische Text aus der hier untersuchten augusteischen Epoche, der ja auch aus der Feder eines der hier begutachteten Autoren stammt, also Horaz’ *Ars*, würde aber m. E. ebenso sehr die Burdorf’sche Systematik sprengen. Seine These, dass bis zur Sattelzeit „Poetik und Ästhetik [...] nicht streng voneinander getrennt waren“ (4), ist sicher richtig, ich sehe aber nicht, wie dieser Umstand eine „ästhetisch-poetologische Reflexivität“ absolut unmöglich machen sollte. Im Gegenteil – um Burdorfs Thesen wieder auf poetische Texte zu übertragen – könnte man vielleicht gerade in einem Ovid eher Unabhängigkeit „von allen metaphysischen und religiösen Bezugssystemen“ (13) sehen als im französischen *l’art pour l’art* oder bei Stefan George, dessen „Kunstreligion“ nicht umsonst zahlreiche Studien gewidmet sind. Im Übrigen unterläuft Burdorf wiederholt seine eigenen Prämissen, etwa wenn er darüber sinniert, dass Sappho beim Verfassen ihres zweiten Gedichts im Sapphicum schon eine Art Formbewusstsein gehabt haben muss (35, Anm. 45) oder dass schon Horaz’ Behandlung der Merkur-Figur in *carm.* 1,10,1–4 James Harris’ *Hermes* (1751) präfiguriere (54, Anm. 52), eine Schrift, die er als Umschlagpunkt für das Formproblem auffasst (53–60).

¹³⁸ Wenn ich hier von Mimesis, mimetisch etc. rede, dann gebrauche ich diese Ausdrücke in emphatischer Weise und bezeichne damit Abbild- und Korrespondenzverhältnisse: Weder will ich damit an bestimmte philosophische Repräsentations- und Darstellungs-Diskurse anknüpfen, noch damit eine Herangehensweise insinuieren, wie sie etwa Albert 1988 hat. Zur mimetischen Wortstellung, als einer Anordnung der Worte derart, dass sie den Inhalt abbilden, vgl. etwa bei Horaz das Beispiel aus *Armstrong* 1995, 230: *sonante mixtum tibiis carmen lyra, hac Dorium, illis barbarum* (epod. 9,5–6), wo die Vermischung des Flötenschalls (*tibiis*) mit dem Lyraklang (*lyra*) im Lyrallied (*carmen*) syntaktisch nachgezeichnet wird. *Armstrong* nennt die mimetische Wortsellung „pictorial word-order“ und meint, dass diese bei Horaz „unusually frequent“ sei. Für andere Autoren-Beispiele s. *Wilkinson* 1963, 65–66, der das Phänomen als „metaphor from word-order“ bezeichnet.

¹³⁹ In der Forschung zu den hier behandelten Autoren findet man vereinzelt immer wieder Bemerkungen zu einer Metrik-Inhalt-Korrespondenz, z. B. zu Spondeen, welche die „[beängstigende Atmosphäre der] „Unterwelt [...]“ abbilden (Albrecht 2000b, 92), da ihnen ja „laut antiker metrischer Theorie de[r] Charakter der *gravitas*“ (Albrecht 2013, 577) nachgesagt werde. Wie diese sind auch die anderen Bemerkungen oft Teil essentialistischer *master narratives*. Zur Frage der Semantisierbarkeit solcher Phänomene hat m. E. *Wilkinson* 1942 schon alles gesagt.

¹⁴⁰ Lateiner 1990, 55.

¹⁴¹ Ähnlich formuliert auch *Conte* 1992, 115 hinsichtlich der Gattung: „[G]enre can become a problematic – even an *unruly* – ingredient of the work itself.“ (meine Hervorheb.) Interessanterweise wählt *Jacoby* 1905 – der ebenfalls wie ich davon ausgeht, dass die „Form [...] dann den [...] Stoff [...] nach sich zieht“ (55) – den umgekehrten Blickwinkel: „Man will zeigen, dass man aller Formen mächtig ist und im Stande, sie auch auf einen *widerstrebenden* Stoff anzuwenden.“ (54, meine Hervorheb.)

„Unbotmäßigkeit“ auszugehen,¹⁴² die selbstredend gerade wegen dieser Unbotmäßigkeit die Möglichkeit der Botmäßigkeit nicht ausschließt. Vielmehr kann sich eine auf den ersten Blick unbotmäßige Form, etwa disruptive narrative Elemente – ganz meta-morph –, doch als Mimesis des Inhalts erweisen, wie etwa Garth Tissol an den *Metamorphosen* gezeigt hat.¹⁴³

Zu erwähnen ist noch das unter US-amerikanischen Literaturwissenschaftlern vor allem seit den späten 1990er Jahren¹⁴⁴ wieder prominenter artikulierte Interesse an formalen Eigenschaften von Literatur, das noch nicht in die Klassische Philologie diffundiert ist: der ‚New Formalism‘.¹⁴⁵ Im Gegensatz zu der vehement kritisierten rein werkimmanenten Interpretation der ‚alten Formalisten‘ ist für diese ‚neuen Formalisten‘ die dezidierte Rückkopplung ihrer formalen Betrachtungen an die gesellschaftlichen und politischen Kontexte kennzeichnend: In ihren Augen böten gerade die literarischen Formen einen Reflex oder eine Antwort auf zeitgenössische politische Bedingungen.¹⁴⁶ Schaut man sich deren Form-Konzeption genauer an, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass hier Form zum Spezifikum der Literatur erklärt wird, dass also Form und Literarizität in eins fallen.¹⁴⁷

Dazu treten auch Forscher, wie beispielsweise Caroline Levine, die eine völlige Entgrenzung des Begriffs der Form vorantreiben: Mit Rekurs auf Rancières Konzept des Politischen¹⁴⁸ möchte sie Form auch auf „patterns of sociopolitical experience“ bzw. auf „social arrangements“¹⁴⁹ applizieren. Sie bezeichnet diese Herangehensweise selbst als

¹⁴² Jauß 1977, 72.

¹⁴³ Tissol 1997.

¹⁴⁴ Der 61. Jahrgang von *Modern Language Quarterly* mit dem Titel *Reading for Form* (2000) gibt davon beredtes Zeugnis ab; alle dort versammelten Aufsätze sind zusammen mit drei neuen in Wolfson 2006 abermals abgedruckt worden.

¹⁴⁵ Bogel 2013, 183–186 bietet eine knappe Diskussion dieses Begriffs, der von einem Teil der Forscher, die entsprechende Lektüren praktizieren (dazu s. 17–58), abgelehnt wird.

¹⁴⁶ Vgl. etwa Wolfson 1997 und Dubrow 2002.

¹⁴⁷ Leighton 2007, 26 über Wolfson 2000. Es drängt sich zudem der Verdacht auf, dass man häufig auf ‚Form‘ stößt, wo man bis vor kurzem eher von ‚Strukturen‘ gelesen hätte (vgl. etwa selbstkritisch in Wolfson 2000, 11, ausführlichere Überlegungen in Gallagher 2000, 229–236). An anderer Stelle wirkt der Begriff ‚neuer Formalismus‘ einfach nur wie ein anderer Name für ‚Kulturwissenschaften‘ (vgl. dazu Rooney 2000 oder Levine 2006).

¹⁴⁸ S. Levine 2015, 3. 17.

¹⁴⁹ S. Levine 2015, 2.

„new formalist method“,¹⁵⁰ ihr derart erweiterter Form-Begriff verliert dabei aber völlig an Kontur.¹⁵¹

Abgesehen davon, dass der Form-Begriff also nur sehr schwer von Literarizität abgegrenzt werden kann und er überhaupt sehr entgrenzt gebraucht wird, gibt es m. E. eine weitere Schwierigkeit: Einige dieser Lektüren argumentieren nämlich ziemlich losgelöst vom literarischen Inhalt. In meinen Augen ist es genauso wenig zielführend, nunmehr ausschließlich in den literarischen Formen Eins-zu-eins-Verweise auf die extratextuelle Realität zu vermuten. Im Gegenteil denke ich, dass Form und Inhalt zunächst gleichberechtigt gedacht werden müssen. In einem zweiten Schritt jedoch kann ihnen in bestimmten Literaturen, welche sich den formal-ästhetischen Aspekten in besonderer Weise widmen, die Form zum Surplus werden. Dies ermöglicht Dichtern, sich einer einfachen Auflösung ihres Elaborats in Bedeutungsgleichsetzungen zu entziehen. Dieser Ansatz ist m. E. unabdingbar, wird die im Kap. 3 erfolgenden Lektüren jedoch nicht eben einfacher machen.

¹⁵⁰ S. Levine 2015, 3.

¹⁵¹ S. Levine 2015, 3: „Form, for our purposes, will mean all shapes and configurations, all ordering principles, all patterns of repetition and difference.“ Ihre Argumentation auf dem Weg zu dieser Setzung enthält übrigens Form-Definitionen, wie sie Burdorf 2001, 23 in seiner Auflistung der Alltagssprachlichen Verwendungsweisen des deutschen Wortes ‚Form‘ erwähnt. Vgl. für andere Entgrenzungen des Form-Begriffs Leighton 2007, 23–29, bes. 27: „It [sc. form] means anything from the specifics of technique to the workings of creativity, from language parts to interrelations of interpretation, from artistic integrity to the nature of knowledge. It can mean the art work per se, or the whole business of how art is made and interpreted.“

2.2 Artistik

Der Untersuchung von Epochen, in denen dieses Surplus besonders rekurrent ist, haben sich besonders die beiden Romanisten Ernst Robert Curtius und Gustav René Hocke gewidmet: Sie haben sich mit der Typologisierung artistischer – in Curtius' und Hockes eigener Diktion „manieristischer“ – Formen einen Namen gemacht.

Curtius glaubte neben der „Klassik aller Epochen“ eine komplementäre Tendenz, den Manierismus, ausmachen zu können, der vor-, nachklassisch oder „mit irgendeiner Klassik gleichzeitig“ sein könne und eine Konstante der Literaturgeschichte darstelle.¹⁵² Dabei unterscheidet Curtius Manieren, die sich in „sprachlicher Form“ oder im „gedanklichen Gehalt“ niederschlagen können, wobei die „Blütezeiten“ des Manierismus freilich nur die Verknüpfung aus beiden kannten.¹⁵³ So ließen sich bei einer groben Epochenübersicht mehrere gedankliche und formale Vorgänger des *l'art pour l'art* oder – je nach gewähltem Ausgangspunkt – Nachfolger „hellenistischer Manier“¹⁵⁴ finden. Hugo Friedrich, ein weiterer Romanist und Manierismus-Forscher, prägt in genau dem Kapitel, das er den Nachfolgern der „hellenistischen Manier“ widmet, die charakteristische Manierismus-Definition von „der Hypertrophie der Kunstmittel und [...] der Atrophie der Gehalte, nicht um des Ausdrucks, sondern um des Eindrucks willen“.¹⁵⁵

Hocke schließt an die Auffassung des Manierismus als Klassik-Komplement an und grenzt fünf manieristische Epochen voneinander ab:

Alexandrien (etwa 350–150 v. Chr.), die Zeit der ‚Silbernen Latinität‘ in Rom (etwa 14–138 n. Chr.), das frühe, vor allem das späte Mittelalter, die ‚bewußte‘ manieristische Epoche von 1520 bis 1650, die Romantik 1800–1830 und schließlich die unmittelbar hinter uns liegende, aber noch stark auf uns einwirkende Epoche von 1880–1950.¹⁵⁶

Diese Einteilung birgt mehrere problematische Implikationen in sich. Zum einen scheint sie Manierismus zugleich als Stil- wie auch als Epochenbegriff zu deuten.¹⁵⁷ Natürlich lässt sich ein Zeitabschnitt, währenddessen bestimmte ästhetische Merkmale in (Wort-)Kunstwerken dominieren, aufgrund verschiedener (thematischer, stilistischer, formaler etc.) Gemeinsamkeiten als Block auffassen und unter ein ‚Motto‘ stellen. Die Frage ist, welchen Erkenntnisgewinn solche eine Kategorisierung mit sich bringt. Nicht zuletzt das

¹⁵² S. Curtius 1948, 275. Vgl. auch Guérard 1963, das *l'art pour l'art* für eine „eternal tendency“ hält (xiv), die bereits seit der klassischen Antike praktiziert worden ist (34) und Porter 2006, 351–352, der den Klassizismus als „attitude to past greatness“ begreift und ebenfalls für eine ewige Konstante hält.

¹⁵³ S. Curtius 1948, 248.

¹⁵⁴ S. Wilamowitz-Moellendorf 1924, 175.

¹⁵⁵ Friedrich 1964, 597. Ähnlich auch das Urteil bei Schiesaro 2002, 74 über Ovids Werk: „[T]he prevalence of *verba* over *res*.“ Sowie bei Brenk 1999, 184: „Impressions are everything in propaganda, and in this, Ovid was a master.“

¹⁵⁶ Hocke 1957, 10–11.

¹⁵⁷ Dies gilt genauso für die im 19. bzw. 20. Jahrhundert meist als *l'art pour l'art* bzw. Ästhetizismus bezeichneten ‚Manierismen‘: Sie leihen sowohl einer literarischen Strömung als auch ästhetischen Phänomenen ihre Namen.

Phänomen des Literaturstreits – ob nun zu Kallimachos' Zeiten um Antimachos' Lyde, die *Querelle des Anciens et des Modernes* am Ende des 17. Jh.s oder der Literaturstreit zwischen Leipzig und Zürich in der Mitte des 18. Jh.s – sollte zu Vorsicht gegenüber dergleichen Homogenisierungen gemahnen: Zu ein und derselben Zeit können höchst unterschiedliche literarische ‚Gewächse‘ gedeihen,¹⁵⁸ von der zusätzlich für Unschärfe sorgenden Ungleichzeitigkeit solcher Epochen in den verschiedenen Künsten einmal ganz zu schweigen. Außerdem wird gerade der Epochenbegriff meist dazu missbraucht, die ästhetischen Präferenzen der Kritiker gegeneinander auszuspielen. So definiert Curtius den Manierismus als „Entartungsform“ bzw. „Komplementär-Erscheinung“ der Klassik, welche er ihrerseits als „zur Idealität erhobene Natur“ bezeichnet.¹⁵⁹ Dagegen gilt Hocke der Manierismus als „modern[...]“ gegenüber der „rückschrittlich[en]“ Klassik, die ferner „dem individuellen Geschmack nicht genügend Raum“ biete.¹⁶⁰ Bereits in der Einleitung hatte ich darauf hingewiesen, dass hinsichtlich der Applizierung des *l'art-pour-l'art*-Begriffes durch die Klassische Philologie die jeweilige Haltung des applizierenden Wissenschaftlers in besonderer Weise zu berücksichtigen ist. Hier kommt noch erschwerend hinzu, dass (anti-)klassische, letztlich rein subjektive Präferenzen meist nicht ausdrücklich artikuliert werden. Mitunter fehlt den Klassik- bzw. Manierismus-Forschern ein Bewusstsein für diese weitreichenden Implikationen. Weitere Schwierigkeiten mag auch die Tatsache bereiten, dass *l'art-pour-l'art* nicht minder als „das Klassische eine Wirkungsart ebenso wie eine Auffassungsform bezeichnet.“¹⁶¹ Folglich wird der Begriff sehr unbedacht benutzt, was den Blick darauf verstellt, dass

[man r]hetorisierte Formen der Literatur mit artistischem Zuschnitt [...] bei den Römern schon vor der Zeit der sogenannten Klassik an[trifft], was neue Fragen zum Komplex der Genese von artistischer Literatur schlechthin provoziert, da selbige offenbar nicht generell in Spätzeiten entsteht.¹⁶²

¹⁵⁸ Vgl. Iser 1960, 91: „Pater löst das Klassische und das Romantische aus ihrer traditionellen Bedeutung; er bestreitet, daß das Klassische nur mit bestimmten geschichtlichen Situationen der antiken Kunst, und das Romantische mit einer Sehnsucht nach dem Vergangenen identisch sei. Die antike Kunst und die Mittelalterbegeisterung erscheinen ihm nur als Illustrationen von ‚Tendenzen‘, die sich in diesen besonderen geschichtlichen Ausprägungen keineswegs erschöpfen.“

¹⁵⁹ Curtius 1948, 275. Die beiden Zitate geben unmissverständlich den Rahmen wieder, in dem Curtius operiert: Seine Begeisterung für die Klassik ist eindeutig, er versucht aber trotzdem, die individuellen Merkmale der jeweiligen Texte zu berücksichtigen und aufzuzeigen. Das legt nicht zuletzt auch seine weitere Unterteilung der Klassik nahe (275–276): „[K]lassische Blütezeiten [...] sind einzelne Gipfel, die [...] sich] als ‚Idealklassik‘ [...] aus der ausgedehnten Hochfläche der ‚Normalklassik‘ [erheben].“ Neben der oben genannten „zur Idealität erhobene[n] Natur“ gebe es auch noch „Autoren und Epochen, die korrekt, klar, kunstgemäß schreiben, ohne menschliche und künstlerische Höchstwerte zu repräsentieren.“ Vom Maßstab der Idealklassik her betrachtet, scheint also entweder künstlerisches Mittelmaß oder Manierismus zu herrschen.

¹⁶⁰ Hocke 1957, 13–18. Mindestens die Ästhetizismus-Präferenz Walter Paters (wenn nicht auch seine eigene) betont auch Iser 1960, 93, wenn er referiert – im Vergleich zu den Pro-Klassizisten das Pferd quasi von hinten aufzäumend –, dass Pater in der Klassik eine „nicht näher zu greifende Vollendung der Manier“ sah.

¹⁶¹ S. Kuhn 1931, 110.

¹⁶² S. Ernst 2015, 27, der als vorklassischen artistischen Dichter Ennius nennt, welcher ebenso hellenistische Literatur rezipiert (vgl. dazu Kerkhecker 2001; Barchiesi 2011, 515–516). Für eine erhellende Kritik an Curtius wie an einem einseitigen latinistischen Klassik-Begriff vgl. Ahl 1988, 19–20.

Bei Hocke kommt an dieser Stelle auch noch eine dritte Implikation zur Sprache: die Auffassung des Manierismus als Symptom einer Krise.¹⁶³ Auch diesbezüglich lässt sich ein Bogen zur Literatur des Hellenismus schlagen. Denn genau um deren Spezifität herauszustellen, wird nicht selten auf die kritische Situation der Literatur als Literatur („Literature is no longer something obvious“) und ihr gesellschaftliches Umfeld („the problematic relation between literature and reality“)¹⁶⁴ abgehoben.

Um distinkte formal-ästhetische Merkmale zu Tage zu fördern,¹⁶⁵ scheint mir eine Auffassung von Artistik und ihrer konkurrierenden Ausdrücke, wie Alexandrinismus, Manierismus, *l'art pour l'art*, Ästhetizismus etc., als Epoche oder Krise nicht zielführend. Neben den hier aufgezeigten Problemen tendiert ein solches Schubladendenken nicht zuletzt zur Etablierung von offensichtlichen Differenzen, anstatt Gemeinsamkeiten und Transformationsketten¹⁶⁶ zu betrachten. Ferner werden gerade die feinen Unterschiede bei solch einer Lektüre übersehen. Das hermeneutische Potential eines eher form- denn inhaltszentrierten Textvergleichs liegt aber gerade in den (vielleicht teilweise ‚homöopathisch‘) kleinen Unterschieden. Auch der Begriff des Stils an sich erscheint diesbezüglich problematisch:¹⁶⁷ Zwar teilen die untersuchten Texte, wie noch zu zeigen sein wird, eine Fülle ästhetischer Merkmale, doch in unterschiedlichem Maße und mit unterschiedlicher Funktion.¹⁶⁸ Ebendiese Differenzen gilt es herauszuarbeiten. Im Übrigen unterlaufen die hellenistischen Hypertexte einen solchen einheitlichen Begriff von Stil:

‚Kallimacheisch‘ [...] ist [...] de[r] Willen, *die einzelnen Stile* und konventionellen Gattungen *ständig zu dekonstruieren und neu zusammenzusetzen*.¹⁶⁹

Nicht im geringeren Maße tun dies auch die augusteischen Hypertexte:

¹⁶³ Hocke 1957, 12. Man könnte dieses Letzte auch als Spielart des Epochenbegriffs auffassen, wenn man wie Curtius 1948, 284 den Manierismus als das „[A]normal[e]“ ansieht. Gegen diese drei Auffassungen des Manierismus als Epoche, Stil und Krisensymptom polemisiert auch Zymner 1995, 37; ähnlich auch Streim 1996, 6 gegen die Auffassung des Ästhetizismus als Epoche und Stil.

¹⁶⁴ Conte 2007, 220. 221. Mit dem Krisenbegriff wird auch zur Beschreibung Bildender Kunst operiert, vgl. Pollitt 1986, 7. 86. 102. 111. 118. Erstaunlich ähnlich die Formulierung bei Adorno 1996, 213 zum Umfeld (nicht speziell der Wortkunst, sondern) der Kunst in der Moderne (überhaupt), „in welchem ihr Daseinsrecht ungewiß ward.“

¹⁶⁵ Und erst eine solche Herangehensweise ermöglicht es, eine Autorin „der christlichen Spätantike“ wie etwa Proba – in meinen Augen zu Recht und dabei neue Erkenntnisse fördernd – als „manieristische Lyrik“ zu betrachten (Ernst 2015, 29. 31), vgl. Verf. (2016), 230–235 zu deren stark von augusteischen Topoi (der zum Singen zu kleinen Brust beispielsweise, s. unten S. 158. 227) beeinflussten Prooimia.

¹⁶⁶ S. zum Transformationsbegriff unten S. 33 m. Fn. 191.

¹⁶⁷ Für grundsätzliche Erwägungen gegen den Stilbegriff vgl. Rosenberg 2003. Zymner 1995, 61 problematisiert den Stilbegriff nicht, findet ihn aber „zu eng“ und favorisiert stattdessen eine Betrachtung als „Schreibweise“, was ihm zufolge auch noch den Vorteil biete, „einen *zusätzlichen* Rekurs auf irgendeine ‚Klassik‘ überflüssig“ zu machen (72).

¹⁶⁸ Vgl. z. B. für die Elegikertrias Properz, Tibull, Ovid: „the seeming difference in sincerity between the elegists depends on a *different style*“ (Lilja 1965, 29, meine Hervorheb.), „it is important to recognize that all the known elegists had *high standards of poetic artistry and absolute distinctive personal styles*“ (Fantham 1996, 109, meine Hervorheb.)

¹⁶⁹ Asper 2004, 51, meine Hervorheb.

Dieser literarische Eklektizismus – die *Entwicklung einer ganz eigenen Literatur aus dem Potential verschiedener Epochen, Gattungen und Stile* – konstituiert jenseits aller thematischen Parallelen das Kontinuum der klassischen augusteischen Literatur.¹⁷⁰

Deswegen ist hier auch von Artistik die Rede und nicht von ihren Konkurrenz-Ausdrücken,¹⁷¹ um den Unterschied zu den eben erwähnten Auffassungen als Epoche oder Stil auch begrifflich abzubilden.¹⁷² Dabei lege ich folgende Bedeutung zugrunde, um es erneut und mit geliehenen Worten zu sagen: „Artistik ist der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben und aus diesem Erlebnis einen neuen Stil zu bilden.“¹⁷³

2.2.1 Abriss artistischer Epochen

Ohne diese Problematik zu vergessen, aber im Bewusstsein dessen, dass man es hier „im Grunde [mit einer] zeitlose[n] Kunstdebatte“¹⁷⁴ zu tun hat, soll nunmehr ein kleiner, chronologisch geordneter Abriss poetischer Artistik folgen. Dieser soll zum einen helfen, den Grund für eine solch ahistorische Zuschreibung wie derjenigen von Kallimachos als *l'art pour l'art* besser zu begreifen. Zum anderen – und zentraler – soll der folgende Überblick distinkte ästhetische Merkmale und Konzepte zu Tage fördern, die bei der Analyse meines römisch-erotischen Textmaterials wenigstens als Denkanstoß, wenn nicht gar als heuristisches Werkzeug dienen können.

Mit Hocke¹⁷⁵ – flankiert von zahlreichen altertumswissenschaftlichen Beiträgen¹⁷⁶ – kann man also in der hellenistischen Literatur einen ersten Vertreter einer solchen Artistik sehen. Jedoch zeigt Hockes epochale Einordnung und Benennung, dass der Begriff ‚hellenistische Literatur‘ problematisch ist. Hocke benennt die Epoche „Alexandrien“ und

¹⁷⁰ Gall 2006, 16, durchweg meine Hervorheb. Zum Eklektizismus vgl. Wlosok 1993, 341 oder Schmidt 2003, 38. Diese Bestimmung augusteischer Literatur gleicht in erstaunlichem Maße der auf kaiserzeitliche Texte (etwa Statius' *Silvae*) gemünzten Manierismus-Definition in Vessey 1986, 2757. Im Übrigen werden nicht selten auch innerhalb des Werkes eines Autors (h. Properz) auf Gedichtebene „stilistische[] Uneinheitlichkeit“ und „Stil[...]wechsel“ (Gall 2006, 114) diagnostiziert, s. auch Bagordo 2008.

¹⁷¹ Aus ähnlichen Gründen zieht auch Zymner 1995 den Begriff der poetischen Artistik dem des Manierismus vor.

¹⁷² Nichtsdestotrotz werden auch die anderen Termini im Verlauf der Argumentation dann und wann wieder begegnen, insofern die herangezogene Forschungsliteratur sie gebraucht.

¹⁷³ S. Benn 1968, 1064, der den Begriff auf Nietzsche zurückführt (wohl unter Berücksichtigung der *Geburt der Tragödie*, Kap. 5 §5): „In unser Bewußtsein eingedrungen war dieser Begriff durch Nietzsche [...] die Kunst als die eigentliche Aufgabe des Lebens, die Kunst als dessen metaphysische Tätigkeit. Das alles nannte er Artistik.“ Nietzsche seinerseits hatte den Terminus in *Jenseits von Gut und Böse* („Völker und Vaterländer“ 254) gebraucht, um das französische *l'art-pour-l'art*-Phänomen in eigene Worte zu fassen (und damit auf ein internationales Terrain zurückzuführen): „einmal die Fähigkeit zu artistischen Leidenschaften, zu Hingebungen an die ‚Form‘, für welche das Wort *l'art pour l'art*, neben tausend anderen, erfunden ist“ (Nietzsche o. J., 141); vgl. zum Kunstverständnis von Benn und Nietzsche tiefergehend Daboul 1995.

¹⁷⁴ Luckscheiter 2003, 10.

¹⁷⁵ Vgl. Dubois 1979, 12. 180

¹⁷⁶ S. oben Fn. 24 und 26.

setzt für ihre Dauer die Jahre 350–150 v. Chr. an.¹⁷⁷ An Hockes Namenspatron Alexander den Großen koppeln auch Alt-Historiker seit Droysen¹⁷⁸ diese Zeitspanne, die sie als „Hellenismus“ bezeichnen und mit Alexanders Tod im Jahre 323 v. Chr. beginnen lassen. Allerdings wird aus dieser Perspektive das Ende des Hellenismus erst nach der Schlacht von Actium 31 v. Chr. angesetzt,¹⁷⁹ als das letzte Nachfolgereich Alexanders, das ptolemäische Ägypten, römische Provinz wird. Benjamin Acosta-Hughes weist mit Nachdruck daraufhin, dass ‚hellenistisch‘ als historischer und nicht als literaturwissenschaftlicher Terminus aufgefasst werden sollte.¹⁸⁰ Als prominentester Vertreter der Literatur dieser Zeit wird gemeinhin Kallimachos von Kyrene (320¹⁸¹–245 v. Chr.) gesehen, der bisweilen ebenfalls für die Benennung dieser Epoche Pate stehen muss. Schaut man sich viele literaturwissenschaftliche Beiträge an, wird eines schnell evident: Die Termini ‚alexandrinisch‘, ‚hellenistisch‘ und ‚kallimacheisch‘ werden synonym gebraucht.¹⁸² Im Folgenden soll – wenn nicht in ausdrücklichem Rekurs auf eine bestimmte Forscheräußerung – der Terminus ‚hellenistisch‘ gebraucht werden, wenn es allein darum geht, eine historische Einordnung der griechischen Literatur zwischen dem 4.

¹⁷⁷ Vermutlich möchte Hocke griechische und römische Literatur strikt separieren und damit vermeiden, dass die „Alexandrien“-Epoche so weit reicht, dass sie sich mit der sog. ‚goldenen Latinität‘ (100 v.–14 n. Chr.) überschneiden könnte. Dieser Ausdruck, ‚goldene Latinität‘, ebenso wie der von Hocke gebrauchte, ‚silberne Latinität‘, ist in einem ähnlichen Maße hierarchisch tendenziös wie Curtius’ problematische Klassik-Manierismus-Dichotomie und sollte als überholt angesehen werden (s. etwa Hardie 2002a, 34–35). Nicht auszuschließen ist, dass Hocke sich auch an philologischen Gliederungen orientiert hat. Der Regierungsantritt Alexanders des Großen, immerhin schon 336 v. Chr., wird von G. Bernhardt als Epochenanfang angesetzt (*Grundriss der griechischen Literatur* I, 1876, 207), die Schlacht von Pydna 146 v. Chr. von Th. Bergk als Epochenende (*Griechische Literaturgeschichte* I, 1872, 305).

¹⁷⁸ Zum ersten Mal Droysen 1836, der aber keine Zeitspanne angibt und darunter nicht nur einen mit einem Epochebegriff gleichsetzbaren „geschichtlichen Verlauf[]“ (VI), sondern z. B. auch eine „westöstliche Völkervermischung“ fasst; zur problematischen Auseinandersetzung mit dem Droysenschen Hellenismus-Begriff vgl. Kassel 1987, 1–2. Wie der Hellenismus beginnt auch die ‚silberne Latinität‘ mit dem Tod eines Herrschers (Augustus); skeptisch dazu Brink 1982, 572, der diese Epoche aber wiederum an einen Tod koppelt, nämlich denjenigen Horaz’ im Jahre 8 v. Chr.

¹⁷⁹ S. Bichler 1983, aber auch schon F. A. Wolf (Kassel 1987, 4). Rudolf Kassel schließt sich diesem Epochenende an (15), sieht aber für den Epochenanfang noch Klärungsbedarf (17).

¹⁸⁰ S. Acosta-Hughes 2009, 236 m. weiterer Lit.

¹⁸¹ Geburtsjahr nach Cameron 1995b, 3.

¹⁸² Vgl. Clausen 1964, 187 und Thomas 1993, 198. Letzterer weist noch darauf hin, dass im latinistischen Wissenschafts-Diskurs ‚kallimacheisch‘ schließlich schlicht zum Synonym für ‚gelehrt‘ wird. Es finden sich auch Junktoren wie ‚kallimacheisch-alexandrinisch[]‘ (Albrecht 2000c, 167) und ‚alexandrinisch-hellenistisch[]‘ (Curtius 1948, 311; Muth 1972), die ihr Untersuchungsobjekt an Artistik beinahe schon überbieten. Bereits Rohde gebraucht in *Der griechische Roman und seine Vorläufer* (1876) ‚hellenistisch‘ und ‚alexandrinisch‘ synonym (z. B. 10; 19–20) und später plädiert Wilamowitz schon mit seiner Titelgebung *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos* (1924) für ein sachlich-zeitliches Zusammenfallen von ‚hellenistisch‘ und ‚kallimacheisch‘. Dazu kritisch schon Cameron 1995b, 25; problembewusst und trotzdem synonym gebrauchend noch Pontani 2014, 159.

und 1. Jh. v. Chr. vorzunehmen, und „kallimacheisch“, wenn es um die besondere Form poetischer Artistik geht.¹⁸³

Dass die Engführung von „hellenistisch“ und „kallimacheisch“, wie einige Forscher sie vornehmen, schon eine antike ist, darauf macht Konrat Ziegler aufmerksam, der Catull und die Elegiker für die Archegeten dieser Gleichsetzung hält.¹⁸⁴ Diesem ‚römischen Blick‘ auf die hellenistische Artistik sitzt die Wissenschaft oft unbewusst kritiklos auf.¹⁸⁵ Für die vorliegende Studie, in deren Mittelpunkt die Artistik der römischen Texte steht, ist die Beobachtung, dass der hier diagnostizierte Kallimacheismus ausschließlich oder teilweise römische Konstruktion¹⁸⁶ ist, jedoch zweitrangig, da sie ohnehin bloß den artifiziellen Charakter in den römischen Gedichten zusätzlich zu unterstreichen vermag. Trotzdem gilt es, an solchen Stellen, wo etwa aufgrund der defizitären Textgrundlage, wie im Falle der Aitien des Kallimachos, die ‚römische Brille‘ unvermeidbar ist, sich des zirkulären Charakters bewusst zu bleiben. Es ist besonders Richard Hunter, der auf diese wiederholten Zirkelschlüsse hinweist:

The now traditional view of how Latin poetry exploited both Callimachus and the idea of Callimachus cannot be divorced from a view about the nature of Callimachean poetry itself.¹⁸⁷

Particularly when the keyquestion for critics of Latin poetry was the attitude of the poets to traditional Roman values and the poetry which enshrined them, and hence to the ‚regime‘ and its values, Callimachus seemed to offer a code through which such matters could be discussed.¹⁸⁸

Kallimachos wird also zuallererst auf Grundlage seiner Rezeption in einem römischen Text konstruiert. Anschließend wird die (politisch wertende) Weltab- oder -zugewandtheit dieses römischen Textes am Grad des Kallimacheismus beurteilt: Gerade diese Weltabgewandtheit – z. B. in Form der „Antithese von poetischem Ich und verständnisloser Umwelt“¹⁸⁹ – ist aber erst der römischen Rezeption seit der Sullazeit geschuldet.

¹⁸³ Ich will diese Terminologie aber nicht als Stellungnahme verstanden wissen, dass der Kallimacheismus eher als Epoche anzusehen ist denn als Strömung (vgl. z. B. Radke 2007, 151, die ihrerseits auf der Betrachtung als Epoche beharrt) oder Schreibweise (vgl. Zymner 1995, 61, der darauf besteht, Artistik/Manierismus nicht als Epoche oder Stil, sondern als „Schreibweise“ aufzufassen). Eine scheinbar nirgends aufgegriffene Alternative – um missverständlichen Gleichsetzungen von „kallimacheisch“ und „hellenistisch“ vorzubeugen –, wäre es gewesen, mit Fantuzzi u. Hunter 2004, 75 von „cicada-poetics“ zu sprechen. Hätte doch „cicada-poetics“ mit seiner Allusion auf V. 29 des *Aitien*-Prologs von vornherein eher eine Ästhetik als eine Epocheneinteilung evoziert.

¹⁸⁴ S. Ziegler 1966, 12.

¹⁸⁵ Vgl. Hunter 2006, 4: „[B]ut it is clear that the rhetoric of Roman ‚Callimacheanism‘ has (unsurprisingly) affected the modern critical view of Greek literary history.“

¹⁸⁶ Nicht nur altertumswissenschaftliche Literaturwissenschaftler, sondern auch Anthropologen und Alt-Historiker arbeiten sich an dem zur Bildung einer (nationalen) Identität angeblich nötigem Konstrukt eines mehr imaginären denn realen Anderen ab, s. überblicksartig Huet u. Valette-Cagnac 2005 und Stephens u. Vasunia 2010, speziell für Rom Dupont 2005.

¹⁸⁷ Hunter 2006, 3.

¹⁸⁸ Hunter 2006, 2.

¹⁸⁹ Asper 2001, 116.

Nicht nur die hellenistische Literatur wird übrigens durch die ‚römische Brille‘ betrachtet, sondern auch die Geschichte des Hellenismus: So stellt bereits Droysen kritisch fest, dass durch die Philologen seiner Zeit „mit der römischen Geschichte in nächster politischer Verbindung [...] die hellenistischen Reiche und Völker von dorthier manche Erläuterungen erhalten“ hätten.¹⁹⁰ Die hier nur angerissene wissenschaftsgeschichtliche Problematik empfiehlt sich als Paradigma für die Überlegenheit von Transformationskonzepten¹⁹¹ gegenüber bloßen Rezeptionsmodellen. Schließlich reflektiert Ersteres, wie der Referenzbereich nicht nur den Aufnahmebereich bedingt, sondern eine entscheidende (Um-)Deutung durch diesen erfährt, wofür einige Transformationsforscher den Ausdruck Allelopoiese geprägt haben. Wollte man diese Umdeutung bestimmten Transformationstypen zuordnen, könnte man wohl angesichts der hier kurz angerissenen Forschermeinungen folgende Typen in Betracht ziehen: die (einen Referenzbestand weitgehend erhaltende) ‚Appropriation‘ sowie die (mit einigen Referenzbereich-Elementen verschmelzende) ‚Assimilation‘, aber auch die (auf einige Referenzobjekt-Aspekte fokussierte, andere ausblendende) ‚Fokussierung/Ausblendung‘.

Aber nicht nur römische Literaten und neuzeitliche Forscher konstruieren sich ‚ihren‘ Hellenismus. Auch die hellenistischen Autoren haben ihrerseits als Philologen und Dichter¹⁹² die vorangehenden Literaturepochen, Archaik und Klassik, selbst konstruiert und sich dagegen selbst als Antiklassik stilisiert.¹⁹³ In der zweiten Hälfte des 1. Jh.s v. Chr. in Rom sind sie bereits selbst zu Klassikern avanciert.¹⁹⁴ Auch hier tendiert die Forschung dazu, dieser Selbstkonstruktion wenig reflektiert zu folgen. Dies betrifft sowohl den Gegensatz zwischen Archaik/Klassik und hellenistischer Literatur als auch die ‚politischen‘ Konnotationen dieser antithetischen Setzung selbst.¹⁹⁵

Für die hellenistische Literatur gelten folgende artistischen Ideale und Merkmale als zentral:

1 Kürze,¹⁹⁶

¹⁹⁰ Droysen 1836, VII.

¹⁹¹ Ich schließe mich in meiner Verwendung des Begriffs Transformation, dessen Konstruiertheit und Konturierung unter Transformationsforschern nach wie vor für Kontroversen sorgt, den Auffassungen aus Bergemann u. a. 2011, 39–46 an; vgl. ferner Böhme 2011. Zum Begriff der Allelopoiese bzw. zu den Transformationstypen s. ebenfalls Bergemann u. a. 2011, 39–40 bzw. 47–56.

¹⁹² S. zu diesem Zug hellenistischer Autoren, ποιητής ἄμα καὶ κριτικός zu sein, also mit ihrer Poesie auch Erklärungen zu Dichtung schlechthin bzw. zu bestimmten Dichtungspassagen zu geben, grundlegend Rengakos 1994.

¹⁹³ Vgl. Radke 2007, 12. 67, die zwar darauf verweist, dass diese hellenistische Struktur sich in der Moderne wiederholt (100. 101), aber keine Verbindungslinie zu den augusteischen Dichtern Roms schlägt.

¹⁹⁴ Hunter 2006, 4 hält Kallimachos bereits ab 80 v. Chr. für klassisch, Newman 1967a, 418 dagegen erst ab der Schaffensperiode Ovids (ab etwa 20 v. Chr.).

¹⁹⁵ Vgl. Hunter 2006, 2–3, der die Konstruktion der Dichotomie von sozial engagierter Archaik und Klassik einerseits und desinteressierten Kallimacheern andererseits in die Zeit des aufkommenden Hellenismus-Konzeptes ab Mitte des 19. Jh.s datiert.

¹⁹⁶ Vgl. z. B. Ziegler 1966, 9–10; Newman 1967a, 57; Schwinge 1986, 104–105; Riedweg 1994, 130; Schmitz 1999, 164. 165; Esposito 2010, 268.

- 2 Formvollendung,¹⁹⁷
- 3 Gelehrsamkeit,¹⁹⁸
- 4 Innovation,¹⁹⁹
- 5 eine verschränkte Form von Intertextualität,²⁰⁰
- 6 Autoreferentialität,²⁰¹
- 7 (Witz-/Überraschungs-)Effekte,²⁰²
- 8 Adressierung eines kleinen? (hochgebildeten?) Publikums.²⁰³

Die Funktion solcher Literatur wird im *delectare*²⁰⁴ verortet, das aber kein rein hedonistisches sei, sondern als ästhetisches aufgefasst wird.²⁰⁵ Dabei zeichnet sich die hellenistische Dichterrhetorik durch die Koexistenz zweier gegenläufiger Pole aus: einen gewissen Hang zu Kontinuität sowie Rückkehr zu ‚Echtheit‘ einerseits und ein Bekenntnis zu fortgesetzter kreativer Veränderung andererseits.²⁰⁶ Damit ist klar, dass hellenistische Artistik kein ‚Manierismus‘ im Sinne einer Anti-Klassik²⁰⁷ sein kann, wie ihn die Manierismus-Forscher à la Curtius und auch noch Hocke definieren.

Diese artistischen Merkmale lassen sich – wie schon das Zitat von Hocke weiter oben nahelegt²⁰⁸ – auch in der folgenden Literatur- und Rhetorikgeschichte nachweisen.

¹⁹⁷ Vgl. z. B. Bonelli 1979, 21–22; Schwinge 1980, 104–105; Riedweg 1994, 124; Schmitz 1999, 165. 170; Esposito 2010, 268; Rösler 2011, 277.

¹⁹⁸ Vgl. z. B. McLennan 1977, 11; Bonelli 1979, 17; Netz 2009, 199.

¹⁹⁹ Vgl. z. B. Reitzenstein 1931, 24; McLennan 1977, 11; Asper 2004, 51; Rösler 2011.

²⁰⁰ Zur verschränkten Form von Intertextualität vgl. insbesondere Thomas 1986, 62, der dafür folgende Eigenheiten als zentral erachtet: „multiplicity of reference“ sowie „the imposition of external reference onto a work ostensibly transforming a direct model.“ Vgl. zur Intertextualität hellenistischer Literatur ferner Schmitz 1999, 157. 164. 170–171; Asper 2004, 52; Radke 2007, 104; Esposito 2010, 275–276.

²⁰¹ Vgl. z. B. Fabre-Serris 1998, 22; Asper 2001, 91; Hunter 2006, 3.

²⁰² Vgl. z. B. Newman 1967a, 57; Thomas 1986, 62; Asper 2004, 51. 53.

²⁰³ Vgl. z. B. Ziegler 1966, 9; Bonelli 1979, 21; Schwinge 1986, 23.

²⁰⁴ Vgl. Lyne 2007b, 153–154: „[T]he function, the only function, of poetry is to delight.“

²⁰⁵ Vgl. Lyne 2007b, 154: „His [sc. Callimachus’] idea of the function of literature is unconventional, different. [...] Callimachus is preaching an amoral poetic, aesthetic rather than hedonistic.“

²⁰⁶ Vgl. Asper 2004, 52, der genau darin die Funktion der kallimacheischen Intertextualität sieht: „[D]iese Intertextualität [kann man] sowohl als rein literarische Technik deuten, die aus letztlich irreduziblen ästhetischen Vorlieben favorisiert wird, wie als einen Versuch verstehen, sich Vergangenheit anzueignen, neu zu kontextualisieren und damit Modernität ohne abrupten Bruch mit der Tradition zu inszenieren. Ich favorisiere die zweite Deutung.“ Diese beiden Pole nennt auch Hunter 2006, 5 und Hunter 2006, 3: „continuity“, „bridge-building activity“, „re-creation, sometimes explicit [...], in a modern idiom of archaic poetic forms“ sowie schon im Titel bei Fantuzzi u. Hunter 2004 angelegt.

²⁰⁷ Die Innovationstendenz bringt aber durchaus Züge mit sich, die einige als anti-klassisch bezeichnen würden, z. B. arbeitet Kallimachos in seinen *Aitien* beständig gegen das sog. Erhabene an.

²⁰⁸ S. S. 28 m. Fn. 156.

Als erstes ist in diesem Zusammenhang der Asianismus²⁰⁹ zu nennen. Bezeichnenderweise lassen sich zwischen diesem und dem eingangs ins Spiel gebrachten *l'art pour l'art* bzw. Ästhetizismus mehrere Parallelen finden: Zum einen handelt es sich auch bei dieser Begrifflichkeit um einen von den Gegnern mitgeprägten und -genutzten (,Kampf-)Begriff;²¹⁰ zum anderen wird auch hier einerseits ein bestimmter (Rede)Stil und andererseits eine Lebensweise bezeichnet,²¹¹ was nicht ohne politische Konnotationen auskommt.

Ebenfalls ins 1. Jh. v. Chr.²¹² fällt die neoterische und augusteische Dichtung²¹³ in Rom, die sich explizit und implizit in die Tradition der hellenistischen Artistik stellt und die ich hier tiefergehend untersuchen werde. Neben der bereits erwähnten Übernahme von elegischem Metrum, Formvollendung sowie inszenierter Gelehrsamkeit entstehen insbesondere in Anlehnung an Kallimachos regelrechte ‚Kleinformen‘ wie beispielsweise die *Recusatio*.²¹⁴ Noch viel weniger als die hellenistische²¹⁵ kann die augusteische Artistik

²⁰⁹ S. Ernst 2015, 28. ‚Asiatische‘ Stilmerkmale hebt als erster Cicero hervor (de orat. 3,43); vgl. dazu Wiater 2011, Anm. 326 und 327. In Brut. 325 unterscheidet Cicero sogar zwei Arten asianischen Stils: 1. Eine pointen- und geistreiche (*sententiosum et argutum*) und 2. eine durch verbale Mittel auf Affektreiz zielende Art (*verbis volucre atque incitatum ... exornato et faceto genere verborum*). Beiden ist gemein, dass ihr Hauptaugenmerk mehr auf der Form als auf dem Inhalt liegt, dies gilt sogar für die erste Art (*sententiis non tam gravibus et severis quam concinnis et venustis*). Der Attizismus ist ihm allerdings auch keine uniforme Stilrichtung (284: *nec enim est unum genus*.) und interessanterweise definiert er ihn teilweise auch *ex negativo*: *nam si quis eos, qui nec inepte dicunt nec odiose nec putide, Attice putat dicere, is recte nisi Atticum probat neminem* (284). Vgl. für eine Identifikation von Asianismus und Manierismus Burck 1971, 16 und Norden 1915, 596. Letzterer setzt auch Asianismus und *corruptia eloquentia* gleich (vgl. z. B. „Register“, 962), wogegen Wilamowitz-Moellendorf 1900 „vielfach ex- und implicite polemisiert“ (1).

²¹⁰ Vgl. z. B. Gelzer 1975, 164–165: „Der Terminus ‚Asianismus‘, der sich rasch durchgesetzt hat, ist als Schimpfname also ursprünglich nicht eine Stilbezeichnung, die eine zusammenhängende Gruppe von Stilmerkmalen umfaßt, sondern nur eine negative Abqualifizierung für alles, was einem bestimmten Stilideal, eben dem des ‚Attizismus‘, nicht entspricht. Erst sekundär ist ‚Asianismus‘ dann zum Periodennamen für den Stil dieser ‚Zwischenzeit‘ geworden.“ Dass der Asianismus ohne seinen Gegenbegriff Klassizismus nicht ganz verständlich sei, bedeute aber nicht, dass umgekehrt der Klassizismus auf diesen Counterpart angewiesen sei, so Wiater 2011, 113, anders Boutin 2005, 159–160. Den polemischen Charakter sieht auch Friedrich 1963, 41, hält ihn aber in den asianismusrezipierenden Poetiken des 17. Jh.s für verschwunden.

²¹¹ S. oben S. 5.

²¹² Welche Rolle den elegischen Distichen des ausgehenden 2. Jh.s bzw. beginnenden 1. Jh.s v. Chr. etwa eines Valerius Aedituus zukommt, lässt sich wegen der nur spärlichen Überlieferung nicht wirklich ermitteln: Einerseits scheint fr. 1 B. (den Sappho rezipierenden) Catull zu präfigurieren, andererseits legt die Ciceronianische Begriffsprägung τῶν νεωτέρων (Att. 7,2,1)/*poetae novi* (orat. 161) nahe, dass mit Catull et al. etwas völlig Neues die literarische Bühne betritt, ähnlich auch Clausen 1964, 187–188. Dass Kallimachos auch bei diesen frühen Epigrammatikern *en vogue* war, legt etwa Lutatius Catulus fr. 1 B. nahe (dazu s. Gärtner 2010).

²¹³ Diese wird teilweise eben auch als „manieristisch“ bezeichnet, vgl. z. B. Johnson 1970, 143 (Ov.); Putnam 1970, 32 (Prop.); Ross 1975, 57 (Prop.); Lefèvre 1988, 188 (Prop.). 195 (Ov.); Hinds 1998, 1 (röm. Lit.). Zur zeitlichen Eingrenzung dieser Literaturepoche vgl. Kühnert 1985, der sie von 42 v. bis 18 n. Chr. – also „nicht deckungsgleich mit der Herrschaft des Augustus“ – ansetzt und dies dann problemorientiert diskutiert; vgl. zu analogen Problematisierungen für die „Augusteische[] Kunst“ Zinserling 1985, bes. 74–75, s. allg. zum „Augusteische[n] Zeitalter“ Kirsch 1985.

²¹⁴ Vgl. immer noch – nicht umsonst spricht Barchiesi 2011, 528 von „Wimmelian poetics“ – Wimmel 1960, der folgende kallimacheischen Rechtfertigungsgedichte der Augusteerzeit diskutiert: Verg. ecl. 6; catal. 5; georg. 2–3; Prop. 2,1. 10. 34; 3,1. 3. 9; 4,1; Hor. sat. 1,4. 10; 2,1, carm. 1,6; 2,12; 4,2. 3. 15; epist. 2,1. 2; Ov. am. 1,1. 15; 2,1. 18; 3,1; trist. 2. Dagegen Cameron 1995a, kritisch zu Letzterem Barchiesi 2011, moderater Acosta-Hughes u. Stephens 2012, 204.

als Anti-Klassik²¹⁶ firmieren. Die Augusteer arbeiten sich nämlich nicht an einer klassischen Kontrastfolie ab. Nicht zufällig werden die augusteisch-römischen Dichter in den Literaturgeschichten – meist unter der Bezeichnung ‚goldene Latinität‘²¹⁷ – oft selbst als Klassiker behandelt:

[E]in wesentlicher, bedeutsamer, aktueller Inhalt [wird] in einer adäquaten Form von hoher Vollkommenheit des künstlerischen Instrumentariums dargeboten [...]. Nicht zufällig wird ‚augusteisch‘ oft geradezu im Sinn von ‚klassisch‘ gebraucht.²¹⁸

Die hier analysierten Gedichte heben sich von dieser Klassik-Definition jedoch entschieden ab: Die Inhalte sind meist weder wesentlich noch bedeutsam oder aktuell. Treffender spricht denn auch Mario Labate von dem „paradosso per cui i poeti romani erano alessandrini senza aver avuto ancora i propri classici.“²¹⁹ Ihr eigentlicher Antagonist ist – wie schon die von Catull oder Horaz gewählten lyrischen Metren nahelegen, aber auch die von Tibull, Propertius und Ovid ausgefüllte Gattung der Elegie – die griechische archaische Poesie.²²⁰ Einige Forscher sehen in dem genannten Paradox sogar das entscheidende Charakteristikum, das die römische Artistik der hellenistischen diametral gegenüberstellt.²²¹ In der Archaik und Klassik fänden die hellenistischen Autoren ein vollständiges, etabliertes Gattungssystem vor, das sie dann – oft unter dem Stichwort „Kreuzung der Gattung“²²² untersucht – raffiniert de- und rekonstruieren. Die römischen

²¹⁵ S. oben S. 35.

²¹⁶ Anders Benediktson 1989, 30–31, der Propertius als nicht klassisch ansieht, weil seine Dichtung eine Unterscheidung in Tiefen- und Oberflächenstruktur unterminierte. Anders auch Johnson 1970, 126–127, der das Werk Ovids und Horaz’ als „counter-classical“ bezeichnet, worunter er eine gegenüber den traditionellen Formen *und* Inhalten klassischer Literatur veränderte Dichtung versteht. Gut gefällt mir seine Auffassung dieser Dichtung als „oxymoric art“ und „discordia concors“ (127). Diese Auffassung erträgt nicht nur Ambivalenz (dazu oben ab S. 12), sondern erhebt sie zum Prinzip und weist damit eigentlich über die eigene Begrifflichkeit des „counter-classical“ hinaus.

²¹⁷ Dazu oben Fn. 177 und 178.

²¹⁸ Kühnert 1985, 129.

²¹⁹ Labate 1990, 942. Zu diesem Thema s. schon Fraenkel 1931, 60, der wenigstens, was die der augusteischen vorangehende Dichtung betrifft, – hierin Kennedys Kritik am Begriff des (Anti-)Augusteischen (s. oben S. 3) nicht unähnlich – das Problem in den „Betrachter“ verlegt. Den Unterschied zwischen hellenistischer und augusteischer Artistik sieht auch Clausen 1964, 192–193: „They [sc. the Latin poets since Catullus] could not, like Callimachus, look back to a classical poetry in their own language.“

²²⁰ S. Zetzel 1983, 85. Den Primat der Form vor dem Inhalt betont Hor. epist. 1,19,28–31, wenn er sein Abarbeiten an der frühgriechischen Lyrik beschreibt.

²²¹ S. Conte 1992, 111: „And yet, even though the Latin poets derive their poetics from Alexandrian models, they themselves work in substantially the opposite direction.“ Sowie Labate 1990, 943: „[La] (ri)fondazione dei generi‘ [...] mi pare il processo più dinamico e caratterizzante della poesia latina tra Catullo e Ovidio.“ Ferner: „A Roma, invece, [...] il sistema letterario era tutto da costruire, e i generi [...] erano un obiettivo ancora da conquistare. La poesia latina [...] si muove in direzione inversa rispetto agli alessandrini.“ (945)

²²² S. Kroll 1924, 202–224, vgl. auch Hutchinson 1990, 164 m. Anm. 34; Fuhrer 1992, 23 m. Anm. 56; Elder 1967; Gutzwiller 2007, 173–174; zur herausragenden Rolle des Kallim. vgl. Klein 1974.

Autoren dagegen sähen sich mit der Notwendigkeit konfrontiert, ein vollständiges Gattungssystem in ihrer Sprache erst einmal erschaffen zu müssen.²²³

Es ist aber neben den zeitlich²²⁴ und kulturell näherstehenden augusteischen Autoren vor allem der Barock,²²⁵ mit dem der Hellenismus gerne²²⁶ in Zusammenhang gebracht wird. So meint Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff in hellenistischer Poesie Vergleichsmomente zum Barock entdecken zu können: „Mit dem *stile colto*, dem *style précieux*, dem Euphuismus [dem sog. Schwulststil] mag man es parallelisieren: es ist die *barocke Übertreibung des hohen klassischen Stiles*.“²²⁷ Bereits vorher hatte Wilamowitz-Moellendorff von der Doppelgesichtigkeit des Hellenismus gesprochen, für den neben dem Hang zur barocken Repräsentation die Freude „am Feinen, Kleinen“ kennzeichnend sei:

In dem geistigen Antlitze des Hellenismus sind zwei Hauptzüge, die miteinander unvereinbar scheinen. Das eine ist die Freude an der Repräsentation, dem Pomp und Schmuck, der erhabenen Pose: darin liegt das, was wir an ihm barock nennen dürfen.

²²³ S. Labate 1990, 955: „La costruzione dei generi [...] mi è sembrato il grande fenomeno letterario dell'età postneoterica“ und Conte 1992, 111: „Examined closely, the whole development of literary production from Catullus to Ovid can be considered as a process of the construction of genres.“ Insofern ist Otis 1945, 190 den Gattungskonstruktionen der römischen Elegiker erlegen, wenn er meint, dass diese dem horazischen „new program for the Romanization of the older and greater Greek genres“ entgegenstünden. Vgl. zum Vorgang des römischen Kanonisierungsprozesses im Ganzen Citroni 2006.

²²⁴ Rein zeitlich betrachtet fallen die genannten römischen Autoren – ebenso wie der oben kurz diskutierte Asianismus – noch in die Zeit des griechischen Hellenismus; wenn ich diese römischen Autoren hier quasi schon als Nachfolger der „hellenistischen Manier“ wie den Barock aufliste, dann weil die hier genannten hellenistischen Hypotexte (Kallim., Pos.) allesamt aus dem 3. Jh. v. Chr. stammen und die römischen Autoren daran gemessen zeitlich später sind.

²²⁵ Dazwischen wären mindestens noch der spätantike ‚Dekadentismus‘ (Dubois 1979, 180), der ‚Byzantinismus‘ (Dubois 1979, 180), das frühe Mittelalter (Hocke 1957, 10–11), das Hochmittelalter (Friedrich 1964, 27) und das späte Mittelalter (Hocke 1957, 10–11) als ‚Epochen‘ zu nennen, die in eine Stilmachfolge der „hellenistischen Manier“ gestellt werden; ich beschränke mich aber in diesem Abriss auf die am intensivsten angewandten Parallelen.

²²⁶ Vgl. z. B. zum angeblich barocken Charakter des Kallimachos Bonelli 1979, 17: „Ed arano, anzi, estrosi e quasi barocchi.“ Dieser Hellenismus-Barock-Vergleich scheint auch vor der Archäologie nicht Halt gemacht zu haben: So spricht Zanker 1990, 71 bei der Analyse eines Wandreliefs, das einen Dionysoseinzug abbildet, von seiner „hellenistisch-barocken Formensprache“. Vom „[b]aroque Ovid“ spricht Putnam 1970, 32.

²²⁷ Wilamowitz-Moellendorff 1907, 134. Folgende Beobachtungen scheinen ihm ‚barock‘ an der hellenistischen Poesie: „der feierlich dunkle Orakelton“, „das Verhüllen des Gedankens durch alle Sinnesfiguren“, „[nur unter künstlicher Hülle verborgene] einfache[] Begriffe und Gedanken“, „die ins Ungeheure gesteigerte Metapher“ (Wilamowitz-Moellendorff 1907, 133–134). Aber auch den Autoren und Adressaten hellenistischer (Prosa-)Inschriften bestätigt er ein Streben „nach feierlicher Würde, wo denn freilich dem barocken Zeitgeschmacke Rechnung getragen wird“ und bemerkt in den Epigraphen ein Durchdringen „barocke[r] Breitspurigkeit“ (Wilamowitz-Moellendorff 1907, 97). Ähnlich wie Philippe-Ernest Legrand seinen Vergleich des Hellenismus mit dem französischen *l'art pour l'art* meint auch Wilamowitz-Moellendorff 1907 seinen Vergleich nicht despektierlich, vgl. z. B.: „So unausstehlich die Monotonie wird: wer sich überhaupt darauf einläßt, wird bald ihre narkotisierende Wirkung spüren; es ist doch Stil darin.“ (134), vgl. auch seine Würdigung im Zusammenhang mit dem Asianismus: „So wenig wie wir noch etwas Herabsetzendes sagen wollen, wenn wir ein Werk der bildenden Künste barock nennen, so wenig dürfen wir uns die Beurtheilung der antiken Classicisten, gar des armen Gesellen Dionysios, gegenüber der hellenistischen Litteratur und Kunst aneignen. Wenn das antike Barocco weiter asianisch heißen soll, so muss der Verachtung des Asianismus ein Ende gemacht, muss namentlich die lebendige Sprache, auch in ihren Neologismen und ihrem lärmenden Schmucke, so schwer uns das zunächst fällt, in ihrem Rechte anerkannt werden, das doch das beste ist, das Recht des Lebendigen.“ (Wilamowitz-Moellendorff 1900, passim, Zitat 51–52).

Daneben aber steht die intimste Freude an der weltverlorenen Stille, dem Frieden des engen natürlichen Kreises, am Feinen, Kleinen, Reinen.²²⁸

Was Wilamowitz-Moellendorff hier tut, die Literatur des antiken Hellenismus kommentarlos und anachronistisch mit dem der neuzeitlichen Kunstgeschichte entnommenen Label ‚Barock‘²²⁹ zu versehen, ist nicht unproblematisch. Weniger problematisch ist es da schon, wenn einige Romanisten antike Reminiszenzen in der Literatur des ‚Barock‘ wiederzufinden meinen. Insbesondere die auch als Conceptismus bezeichneten barocken Schulen der *agudeza* in Spanien und der *acutezza* in Italien und deren Vorrang für die Produktion von Effekten,²³⁰ namentlich von Überraschung, scheinen der Antike sehr verpflichtet zu sein.

An dieser Stelle ist es geboten, endlich auch auf die Merkmale des eingangs herausgehobenen *l'art pour l'art* zu sprechen zu kommen. Die Devise *l'art pour l'art* war von Benjamin Constant erstmals 1804 in seinem Tagebuch als Periphrase für Kantische Interessenlosigkeit der Kunstrezeption geprägt worden.²³¹ Auch wenn die Bedeutung der kantischen Ästhetik bis zur Ausbildung des *l'art pour l'art* Mitte des 19. Jahrhunderts nahezu erloschen ist,²³² ist es absolut verfehlt, die Programmatik der Strömung auf Zweck- oder Sinnlosigkeit zu reduzieren.²³³ Die politische Relevanz dieser Artistik hat etwa die der

²²⁸ Wilamowitz-Moellendorff 1907, 94.

²²⁹ In den gleichen ‚manieristischen‘ Zusammenhang mit dem Hellenismus bringt Dubois 1979, 58 folgende Barock-Strömungen: 1. den Marinismus – den gepflegten, kunstvollen, mit Bildern und Metaphern beladenen und nach ihm benannten Stil Giambattista Marinos (1569–1625), wie er vor allem in der Gedichtsammlung *La Lira* (1608/1614) und dem Epos *Adone* (1623) fassbar wird; 2. die nach dem spanischen Dichter Luis de Góngora (1561–1627) benannte spanische Spielart, den Gongorismus, deren Hauptzeuge das unvollendete Gedicht *Soledades* (1613/1614) abgibt; 3. den auch von Wilamowitz-Moellendorff ins Spiel gebrachten Euphuismus, betitelt nach dem Roman *Euphues, or the Anatomy of Wit* (1578) von John Lyly (1554–1606); 4. den Petrarkismus.

²³⁰ Interessant ist, dass diese ‚Effekthascherei‘ Ausdruck einer kritischen Mimesisreflexion ist: Für den italienischen *acutezze*-Theoretiker und Marinismus-Würdiger Emanuele Tesauro ist letztere gleichbedeutend mit auf Metaphern beruhendem Paralogismus, streng logisch gesehen also aus einem falschen Schluss hervorgegangen und keine Mimesis; dennoch sei sie wegen ihres Effekts, dem schnellen Lernen und Vergnügen, wünschenswert (Hocke 1959, 69–70. 134–135; Friedrich 1964, 628–633; Proctor 1971). In einem ähnlichen Sinne deutet Lyne 2007b, 150 die offensichtlich amimetischen *Metamorphosen* Ovids.

²³¹ S. Wilcox 1953, 360; Luckscheiter 2003, 16. Beide geben einen guten und noch dazu knappen Überblick über den – selbst in Monumentalwerken wie Cassagne 1997 fehlenden – Entstehungskontext in den Jahren 1804–1848 bzw. 1818–1847.

²³² S. Wilcox 1953, 377.

²³³ S. Wuthenow 1978, 108.

Systemtheorie verpflichtete Forschung ganz grundlegend gezeigt.²³⁴ Die Ansichten der geistigen Väter des *l'art pour l'art*, Victor Cousin²³⁵ und Théophile Gautier, können gut zusammen mit Merkmalen der hellenistischen Artistik betrachtet werden. Gautier hat in seiner Gedichtsammlung von 1852 die Forderung aufgestellt, wonach „der Dichter, gleich dem Bildhauer, die Sprache bis zur Vollendung bearbeite[n soll].“²³⁶ Diese Forderung, die Gautier durch die Betitelung mit *Émaux et Camées* quasi in Stein gemeißelt hat, erinnert in ihrem Wortlaut sehr an das aus Kallimachos' Werk ableitbare Formvollendungsgebot,²³⁷ während ihr Vergleich zwischen Dichter und Bildhauer an Poseidipp denken lässt.²³⁸

Auch in Bezug auf den deutschen Ästhetizismus, der sich vorsichtig²³⁹ als Pendant zum französischen *l'art pour l'art* bezeichnen ließe, besteht die Quintessenz in dem Primat der Form vor dem Inhalt. Ein Zitat aus dem George-Kreis mag dies verdeutlichen:

In der dichtung – wie in aller kunst-bethätigung ist jeder der noch von der sucht
ergriffen ist
etwas ‚sagen‘ etwas ‚wirken‘ zu wollen nicht einmal wert in
den vorhof der kunst einzutreten.
Jeder widergeist jedes vernünfteln und hadern mit dem leben zeigt auf einen noch
ungeordneten denkzustand und muss von der kunst ausgeschlossen bleiben.
Den wert der dichtung entscheidet nicht der sinn (sonst wäre sie etwa weisheit
gelahrtheit) sondern die form d.h. durchaus nichts äusserliches sondern jenes
tief erregende in maass und klang wodurch zu allen zeiten die Ursprünglichen die
Meister sich von den nachfahren den künstlern zweiter ordnung unterschieden
haben.²⁴⁰

²³⁴ Vgl. Bourdieu 1971, 17: „l'art pour l'art [...] ne livre[] complètement [...] son] signification qui est toujours indissociablement esthétique et politique [...] que si l'on y voit autant de spécifications de la position générique de la relation fondamentale d'appartenance et d'exclusion qui caractérise la fraction dominante-dominée des intellectuels et des artistes [...]“. (meine Hervorheb.) Für Bourdieu dient der Stilkult dazu, sich der sozialen Funktionalisierung zu entziehen (21), die Fokussierung auf die ‚reine Kunst‘ diene ferner dazu, soziale Marker aus der Sprache zu entfernen (22) – beides Dinge, die für die Neuaufteilung des sinnlich Wahrnehmbaren durch die Literatur im Sinne Rancières von Relevanz sind. Vgl. allg. zum *l'art pour l'art* Plumpe 1995, 138–176; Simonis 2000. Ganz anders ist die Deutung bei Benjamin 1991, 469, dem gerade die (für das *l'art pour l'art* typische) Ästhetisierung kunstfremder Bereiche verdächtig ist und der namentlich in der Ästhetisierung der Politik Züge des Faschismus entdeckt (wohingegen ihm die Politisierung der Kunst im Kommunismus willkommen ist; zur Kritik an dieser und anderen Ästhetisierungskritiken vgl. Rebentisch 2012). Vgl. dagegen Bell-Villada 1998, 264–265: „Like many other literary doctrines, Art for Art's Sake can share in the space and discourse of most any ideology, be it established or emergent, regnant or marginal, official or oppositional.“ Dass Ästhetisierung immer noch reflexartig einem bestimmten Verdacht ausgesetzt sein kann, musste auch das Aktionskünstler-Kollektiv *Zentrum für politische Schönheit* feststellen, deren Mitglieder vom Spiegel als „linksfaschistische[] Schönheitsverbreiter“ bezeichnet wurden (*Der Spiegel*, 24.10.2015, Nr. 44, S. 40).

²³⁵ Cousin 1836, 224: „Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, comme de l'art pour l'art.“ S. dazu Hartung 1997. Wie Rancière verortet auch Cousin den ‚Hauptzweck‘ der Literatur ganz im Ästhetischen (jedoch in einem ganz klassizistischen Sinne), sieht aber durchaus die mittelbare Politizität: „On a dit que les Grecs avaient conçu la poésie comme un moyen politique: quand ils célébraient sur le théâtre l'héroïsme de leurs ancêtres, ils étaient portés, dit-on, à imiter ces modèles. Je l'accorde; mais ce patriotisme, enfanté par l'art, n'était que sa création médiate. Le poète avait d'abord excité le sentiment du beau.“ (225, meine Hervorheb.)

²³⁶ Einfalt 2000, 462, s. zu Gautier auch Ruby 1998.

²³⁷ S. etwa Kallim. ait. fr. 1,11 Harder; Ap. 108–112; epigr. 56 Asper (= 27 Pfeiffer).

²³⁸ S. Pos. 62; 63; 65; 66; für die Ästhetik von Poseidipps zu Gautiers Titel noch passenderen *Lithika*, vgl. Gasser 2015.

²³⁹ S. z. B. Streim 1996, 6. Einen fundamentalen Unterschied sieht Wuthenow 1978, 114 im Wegfall des Mäzens in der Moderne.

Ohne hier vertiefend auf die artistischen Eigenheiten des George-Kreises eingehen zu können, lässt sich aus diesem verhältnismäßig kurzen Zitat ersehen, warum eine Affinität zu den oben genannten Merkmalen hellenistischer Artistik gesehen worden ist, und zwar zu den Punkten 2 Formvollendung, 4 Innovation, 6 Autoreferentialität und 8 Adressierung eines kleinen? (hochgebildeten?) Publikums.

Daneben gibt es weitere Strömungen bzw. Epochen, die parallel zum Hellenismus gedacht werden: Für Gyburg Uhlmann (geb. Radke) ist die hellenistische Ästhetik „eine erste abendländische Romantik,“ ja gar eine „moderne Antimoderne, die mit vielen ‚theoretischen Wassern‘ auch unserer postmodernen Moderne gewaschen ist.“²⁴¹ Auf ihren als postmodern bezeichneten Charakter hin werden auch Catull²⁴² und Ovid²⁴³ untersucht. Eine Nähe der augusteischen Literatur zur Romantik sahen auch bereits Eduard Norden²⁴⁴ und Friedrich Leo.²⁴⁵

²⁴⁰ George 1998, 68–69 (meine Hervorheb.); vgl. Simmel 1898, 393; Burdorf 2001, 436–437. Für eine Skizze von Georges Poetik vgl. Koopmann 1997, 32–43. Nicht nur den ersten Satz vom obigen Zitat könnte man in die Nähe von Kallimachos (epigr. 2,4 Asper = 28,4 Pfeiffer, s. dazu unten S. 166) rücken, auch das Merkmal vom ποιητῆς ἄμα καὶ κριτικός (s. dazu oben Fn. 192) könnte man übertragen (vgl. dazu Böschstein u. a. 2005 [zum George-Kreis]; Kaiser 2010, 151–163 [zu George]).

²⁴¹ Radke 2007, 24. Zwischen Barock und der von Uhlmann angesprochenen Romantik, die Curtius übrigens ebenso wie den Hellenismus als Manierismus einordnet, werden die Preziosität (Curtius 1948, 303; Wanke 1964, 151–152; Dubois 1979, 12), die Anacreontik und das literarische Rokoko (Dubois 1979, 12; 180) als Nachfolger der „hellenistischen Manier“ behandelt. Für eine Annäherung anderer Art von Romantik und (sich mit) antiken Texten (beschäftigenden Literaturwissenschaftlern) vgl. Fowler 1994, passim, bes. 232. 254. Auch den zweiten Vergleichspunkt, den Uhlmann nennt, die frühe Moderne, gilt Curtius – er nennt den Zeitraum 1880–1950 – als Manierismus; für Dubois 1979, 12 ragt in dieser Zeit vor allem der Dekadentismus (1890–1914) als besonders manieristisch hervor.

²⁴² S. Wray 2001.

²⁴³ S. Miller 2004, 161: Ich hatte oben (Fn. 54) bereits darauf hingewiesen, dass der jüngste der hier untersuchten Autoren häufiger separat betrachtet wird.

²⁴⁴ S. Norden 1901, 251–260: „Die romantische Stimmung der Revolutionszeit“, 260–265: „Die romantische Stimmung der Augusteischen Zeit“, 265–282: „Die Romantik in der Augusteischen Literatur“.

²⁴⁵ S. Leo 1912, 24–25.

2.3 Politizität

Wie eminent politisch stilistische Merkmale²⁴⁶ im Rom der augusteischen Zeit gesehen werden, zeigt eindrücklich Nicolas Wiater,²⁴⁷ der den von Dionysios von Halikarnassos²⁴⁸ geprägten Attizismus als (positiv) distinguierenden²⁴⁹ Stil, Erziehungsprogramm²⁵⁰ und die realpolitisch überlegenen Römer in ihre kulturellen Schranken²⁵¹ weisende Ideologie²⁵² beschreibt. Diese Ideologie²⁵³ soll dem griechischen Rezipienten im augusteischen Rom identitätsstiftend²⁵⁴ als Möglichkeit zum positiven „self-fashioning“²⁵⁵ dienen. Gleichzeitig impliziert sie, dass die römische ‚Kosmokratie‘ ihren Status nur erreicht hat bzw.

²⁴⁶ Für Barthes 1970, 174–175 ist gar die gesamte Rhetorik mit all ihren Figuren und Tropen nichts weiter als „une sur-civilisation [...] supérieure aux idéologies de contenus et aux déterminations directes de l’histoire, une idéologie de la forme [...]“ (meine Hervorheb.) Aber auch speziell die politische Rhetorik ist von „semantischer Indirektheit“ gekennzeichnet, vgl. Meyer 2001, 45–53. 106–140, der vier Verfahren der Herstellung semantischer Indirektheit unterscheidet: 1) Partialität/Intertextualität, 2) lexikalische Indirektheit, 3) Uneigentlichkeit, 4) Fiktionalität (51–52).

²⁴⁷ Wiater 2011. Übrigens zeigt Wiater hier auch, dass der Hang zum Elitarismus kein exklusives Phänomen unter hellenistischen und Hellenismus rezipierenden Autoren ist, sondern sehr wohl auch unter Klassizisten anzutreffen ist (264–276).

²⁴⁸ Für Wiater 2011, 114 sind Attizismus und Asianismus vor Dionysios nicht mehr als zwei „different styles of declamations“.

²⁴⁹ S. Wiater 2011, 355.

²⁵⁰ So auch schon Hose 1999, wobei er die Einführung dieses Erziehungsprogramms in Rom nicht erst mit Dionysios ansetzt und den Grund für eine Verengung – oder wie er sagt ‚Reduktion‘ – auf eine klassizistisch-griechische παιδεία nicht in einer bewussten Ideologieprägung der griechischen Rhetoren in Rom, sondern in deren Reaktion auf überforderte römische Schüler zu sehen meint: „Pointiert formuliert wäre der Attizismus in seiner Entstehungssituation der Versuch griechischer Rhetoren, ein erleichterndes, handhabbares Ausbildungskonzept für die ihnen anvertrauten jungen römischen Aristokraten zu entwickeln. Er ist damit auch eine Form, den Umfang der griechischen Literatur, der in der Schule erarbeitet werden soll, zu reduzieren.“

²⁵¹ S. Wiater 2011, 355: „Dionysius’ interpretation [...] reduces the role of the Romans in history to being the successors to the Classical Greek past.“ und Wiater 2011, 360: „Dionysius offers his Greek recipients a world-construct in which to view themselves [...] as the only ones who can provide what the Romans need. Being Classical thus always involved a consciousness of being superior to the Romans, at least intellectually.“

²⁵² Vgl. zu diesem Begriff Eagleton 1991, der 16 verschiedene Definitionen liefert (1–2), die er im Folgenden weiter vertieft (5–30); gemein ist ihnen, dass sie Legitimität zu erreichen suchen, indem sie universalisieren und eternisieren (56) und auch Dehistorisierungs- und Naturalisierungstendenzen (58–59) haben; weitere Literatur auch in Laird 1999, 2 m. Anm. 3.

²⁵³ Auch wenn Wiater bewusst diesen Terminus wählt und dessen Gültigkeit überzeugend beweist, ist klar, dass hier erneut die oben (s. Fn. 128) benannte Entgrenzung einer primär rhetorischen Terminologie (Attizismus/Asianismus) am Werke ist. Man mag in unserem Kontext hinzufügen, dass sie nicht so sehr stört, da die hier behandelten Dichter mit Sicherheit eine rhetorische Ausbildung genossen haben. (Speziell Ovid soll auch einen asianischen Lehrer, Arellius Fuscus, gehabt haben [vgl. Sen. contr. 2,2,8] und hat vielleicht auch seine Werkabfolge mit ars 1–2, ars 3, rem. nach dem rhetorischen Prinzip des *audiatur et altera pars* angeordnet [vgl. Tarrant 2002, 28; Ov. ars 3,342]). Somit sind also Aussagen über Rhetorik grundsätzlich von Belang.

²⁵⁴ S. Wiater 2011, 360: „Dionysius’ Classicism is a powerful model of Greek cultural identity.“

²⁵⁵ S. Wiater 2011, 352–353: „Dionysius did not read Classical texts, πολιτικοὶ λόγοι, for purely aesthetic delight but because they were carriers of Classical identity. [...] Dionysius regarded Classical texts as the carriers of a Classical ethos, a set of moral and political virtues [...] Mimesis is not simply reading and writing Classical texts; it is a process of self-fashioning through which the Classicist first internalizes the Classical ideal – makes it his nature [...] – and then enacts it in the present.“

erfolgreich bewahren kann, weil Roms Elite ihre klassizistisch-griechische Lektion²⁵⁶ gut genug gelernt hat, um ‚das Barbarische‘ ringsum in Schach zu halten.²⁵⁷

Für ‚das Barbarische‘ steht metonymisch der (oben als artistisch bestimmte) Asianismus.²⁵⁸ Dieser bezeichnet nicht nur einen (negativ) distinguierenden Stil, sondern auch eine Lebensweise,²⁵⁹ wie das vernichtende Urteil über einen seiner bekanntesten Anhänger, Marc Anton, eindrücklich belegt.²⁶⁰ Einen asianischen Stil zu pflegen, scheint also im Rom jener Zeit eine Gegnerschaft zu Augustus anzudeuten,²⁶¹ während sich jeder Attizist qua Stil schon auf die (rettende) Seite des Prinzeps schlägt. Eine (stillschweigende) Identifikation mit Marc Anton, der sich seiner *puella* Kleopatra völlig unterwirft, bedeutet dagegen eine Gegnerschaft zu Augustus. Diese äußere sich bezeichnenderweise in dem *servitium-amoris*-Topos der hier diskutierten augusteischen erotischen Dichter, so Oliver Lyne.²⁶² Denkt man Lynes Argument weiter, könnte man darin auch eine Gegnerschaft zum Attizismus sehen, doch Alison M. Keith betont stattdessen die Abhängigkeit der poetischen

²⁵⁶ S. Wiater 2011, 354: „Classical rhetoric and education alone entitle to political power.“ Außerdem Wiater 2011, 360: „Dionysius[] [...] stresses the Romans’ dependence on Classical Greek culture: the essence of Roman identity is the constant effort to be Greek from which stems the very basis of Roman power itself.“

²⁵⁷ S. Wiater 2011, 118. 354: „Dionysius defines the Romans as the Greeks’ partners in the fight against the Barbarian Other.“ Eine *ex negativo*-Definition – der Asianismus als das Andere des Attizismus – findet sich bei Cicero bisweilen auch für den Attizismus (vgl. oben Fn. 209), vielsagend ist in dieser Hinsicht auch dessen Paradoxon: *ita fiet, ut non omnes qui Attice idem bene, sed ut omnes qui bene idem Attice dicant* (Brut. 291).

²⁵⁸ S. Wiater 2011, 118: „Asianism is the expression of the loss of Classical Greek values and power which characterizes this period. In contrast to the Persian War, the struggle between Classical and Asianist rhetoric is symbolic: Classicists do not fight against Barbarian forces like their Classical ancestors but against the corruption of genuinely Greek identity through Asianism. Their weapon is language.“

²⁵⁹ S. schon oben S. 36, dasselbe gilt auch für das *l’art pour l’art*, s. S. 5. Vgl. grundlegend zum Mensch-Stil-Abbildverhältnis Möller 2004.

²⁶⁰ S. Hose 1999, 286: „Antonius’ dekadente Lebensführung und sein Redestil sollen einander entsprechen. Der Vorwurf des Asianismus ist nicht mehr vom Vorwurf orientalischer, unrömischer Schwelgerei zu unterscheiden. Dies bedeutet, daß durch diese Verknüpfung der ‚Asianismus‘ [...] politisch in Mißkredit gerät.“ Vgl. Plut. Ant. 2: ἐχρήτο δὲ τῷ καλουμένῳ μὲν Ἀσιανῶ ζήλῳ τῶν λόγων, ἀνθοῦντι μάλιστα κατ’ ἐκεῖνον τὸν χρόνον, ἔχοντι δὲ πολλὴν ὁμοιότητα πρὸς τὸν βίον αὐτοῦ, κομπῶδη καὶ φρυγαγματίαν ὄντα καὶ κενοῦ γαυριάματος καὶ φιλοτιμίας ἀνωμάλου μεστόν. Auch die Archäologie macht sich diese Gleichsetzung von Rede- und Lebensstil heuristisch zunutze, vgl. Zanker 1990, 71–72.

²⁶¹ S. Hose 1999, 286: „Vorwurf des Asianismus [...], ein Vorwurf, der implizit auch Gegnerschaft zu Octavian bedeutete.“ Vgl. allerdings Suet. Aug 86, wo Maecenas doch mit sehr starken asianischen Zügen belegt ist; Albrecht 2012, 283 spricht gar von „Maecenas, dem unklassischen Förderer der Klassik“.

²⁶² Lyne 2007a, 100. Identifikation mit Antonius sieht auch Breed 2010, 244 in Prop. 2,16. Dass auch in der Rhetorik, insbesondere was den Attizismus-Asianismus-Gegensatz betrifft, Geschlechtskonstruktionen nicht weniger wichtig sind als in der römischen erotischen Dichtung zeigt Richlin 1997, 91: Ähnlich wie in der Sittenverfall-Debatte assoziiert man die eigene Gruppe mit Eigenschaften, die als männlich, den Anderen mit solchen, die als weiblich gelten. Solche Beobachtungen stützen die unten (s. S. 259) geäußerte Vermutung, dass Antonius auf den Türen des Apollotempels als Niobe ‚dargestellt‘ war.

Bildersprache der Elegiker von den Attizisten.²⁶³ Keiths Befund ist nicht zuletzt angesichts der tiefen Verwurzelung der meisten bildlichen Ausdrücke in der frühgriechischen Dichtung,²⁶⁴ die nicht gerade als Ausweis des *genus tenue* zählt, einigermaßen überraschend.

Bezeichnenderweise herrscht Uneinigkeit darüber, was die Genese des Attizismus anbelangt. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff meinte, die Römer empfangen Impulse von den griechischen Attici:

Nicht die Römer haben den Griechen beigebracht, wer ihre Classiker wären, sondern die Griechen haben in Rom sich auf ihre Classiker besonnen, die Macht, die ihnen einzig noch blieb. [...] Die Mächte dieser Welt hatten nicht geholfen: da besann der Hellenismus sich auf die ewigen Mächte, durch die er seine Herren trotz Allem beherrschte, seine classische Litteratur, seine Wissenschaft und seine Sprache. Damit war der Classicismus gegeben.²⁶⁵

Dagegen vertritt Martin Hose – jedoch ohne direkten Bezug zu Wilamowitz-Moellendorff – die umgekehrte Position, dass nämlich die griechischen Rhetoren und Intellektuellen in Rom lediglich auf die attizistischen Tendenzen in der römischen Gesellschaft der ausklingenden Republik und des beginnenden Prinzipats reagieren:

Man darf mithin schließen, daß der Attizismus des Dionys einen, wenn nicht den wesentlichen Impuls durch Rom erhielt, und die ausdrückliche Betonung der Rolle Roms durch Dionys [sc. orat. vet. 3] unterstützt diesen Schluß.²⁶⁶

Dazu gehört, dass sich die römischen Intellektuellen als die ‚besseren‘ Griechen begriffen haben mögen.²⁶⁷

Beide Maximalpositionen haben sicherlich ihre Schwächen. Die beinahe als parteiliche ‚Interessiertheit‘ wirkende Bemerkung des Dionysios, Rom sei αἰτία [...] καὶ ἀρχὴ τῆς τοσαύτης μεταβολῆς (orat. vet. 3), mahnt aber zu Vorsicht.²⁶⁸ Der eingangs zu diesem Unterkapitel genannte Wiater stellt quasi eine Mittelposition zu den zuvor genannten dar:

Dionysius’ interpretation of the Roman present should therefore not be seen as an attempt to flatter the Romans; rather, Classicism is a strategy of re-appropriation which stresses the crucial importance of Greek elements for Roman politics and culture and thus implicitly asserts the superiority of Greek culture over Roman power.²⁶⁹

²⁶³ Und zwar behandelt Keith 1999 speziell auf Physiologie beruhende Metaphorik, die zu Zeiten der Asianismus-Attizismus-Kontroverse entwickelt wurde und von den römischen Dichtern ab Catull übernommen wird, s. unten Prop. 2,1,40. 42 (dazu S. 158); 2,34,83 (dazu S. 174); Ov. am. 2,1,12 (dazu S. 232) und 3,1,30. 64 (dazu S. 244 bzw. 248). Natürlich zählt auch *pes* (s. Fn. 1195) darunter.

²⁶⁴ Dazu s. etwa Nünlist 1998.

²⁶⁵ Wilamowitz-Moellendorff 1900, 45–46. S. ferner Wisse 1995, von dem sich Hose 1999, 280 explizit absetzt. Zu den attizistischen Tendenzen der ausklingenden Republik und des beginnenden Prinzipats vgl. Loupiac 1999, 58; Wiater 2011, 354.

²⁶⁶ Hose 1999, 282.

²⁶⁷ S. Spawforth 2012, 32–33.

²⁶⁸ Und das sowohl in die eine (Panegyrik) wie auch in die andere Richtung (Kritik). Vgl. die Diskussion bei de Jonge 2008, 17.

²⁶⁹ Wiater 2011, 119. S. ferner de Jonge 2008, 14–15.

Wenn also rhetorisch-ästhetischen Konzepten eine politische Nuance inhärent ist, gilt es in der Konsequenz zu überlegen, ob dies nicht grundsätzlich auch für eine Reihe von erotisch-ästhetischen Begriffen der Fall ist, insofern die Wort- und Bildfelder rhetorisch-ästhetischer und erotisch-ästhetischer Begrifflichkeiten identisch sind.²⁷⁰ Immerhin lassen sich eine Reihe wichtiger Konzepte sowohl in der rhetorischen ‚Ästhetik‘ als auch in der erotischen nachweisen. So findet sich der (gleichsetzende) Vergleich von kunstvoll abgefasster Sprache und kunstvoll geschmückter Frau, wie er dem erotischen Konzept der *scripta puella*²⁷¹ zugrunde liegt, ebenfalls in rhetorischen Schriften.²⁷² Auch *V/venus* meint nicht nur die Göttin der erotischen Liebe, sondern kann als rhetorisch-ästhetischer Terminus die Schönheit der Ordnung – etwa in der *Dispositio* – bezeichnen.²⁷³

An kaum einem anderen Ausdruck als dem für rhetorische Stilmittel periphrastisch gebrauchten ‚Ornat‘²⁷⁴ lässt sich besser illustrieren, dass rhetorisch-ästhetische und erotisch-ästhetische Begrifflichkeiten ineinsfallen.²⁷⁵ Das v. a. von Cicero herausgearbeitete Konzept des *ornatus* geht zwar auf griechische Rhetoriken zurück und lässt sich bis zu den dort verwendeten Begriffen *κατασκευή* und *κόσμος* zurückverfolgen. Die auf *ornare* basierende Metaphorik, welche die römischen Rhetoriken durchzieht, ist jedoch spezifisch römisch.²⁷⁶ Als Erklärung hierfür führt Elaine Fantham die römische Abscheu vor Nacktheit an.²⁷⁷ Nacktheit ist bei den erotischen römischen Dichtern selbstredend

²⁷⁰ Für eine Konjunktur von rhetorischen und kosmetisch-ästhetischen Begriffen vgl. allgemein v. a. Fantham 1972, 165–173 und Wiseman 2003, 3–7, der sich speziell mit den negativen Konnotationen von *fucus* und *fucare* beschäftigt. S. unten zu Prop. 2,1,5–6 (Fn. 873) und zu Ov. am. 3,1,9–10 (S. 241 m. Fn. 1285–1286). Friedrich 1963, 42 irrt, wenn er diese Konjunktur für kaiserzeitlich hält und deswegen folgert, dass Frauen sowie Manieristen gefallen wollten. Auch *V/venus* kann ja nicht nur die Göttin der erotischen Liebe, sondern auch als rhetorisch-ästhetischer Terminus die Schönheit der Ordnung (etwa in der *Dispositio*) bezeichnen, vgl. Hor. ars 42.

²⁷¹ Dazu unten S. 73 m. Fn. 452.

²⁷² Vgl. Cic. orat. 78–79.

²⁷³ Vgl. Hor. ars 42.

²⁷⁴ S. etwa Curtius’ Zitat oben Fn. 128. Ahl 1984, 191–192 weist dagegen vor dem Hintergrund der Rhetoriken von Demetrios von Phaleron, Zoiolos und Quintilian mit Vehemenz daraufhin, dass die Auffassung von Figuralität als ‚Ornat‘ im Wortsinne, nämlich als „adornment“ erst eine post-romantische sei.

²⁷⁵ Vgl. zum rhetorischen Ornat a) als empfohlenes (Kunst)mittel: Rhet. Her. 4,69 (*ut oratorie plane loquaris, ne nuda atque inornata inuentio uulgari sermone efferatur*); Cic. Att. 2,1–2; Hor. carm. 4,9,31; Quint. inst. 8,6,41 (*exornatur autem res tota maxime translationibus [...] verumtamen talis est ratio huiusce virtutis, ut sine adpositis nuda sit et velut incompta oratio, oneretur tamen multis*); b) als nur in Maßen empfohlenes (Kunst)mittel: Cic. Brut. 325 (zitiert oben Fn. 39); Hor. ars 445–448; c) als wohl nicht empfohlenes (Kunst)mittel (abhängig davon, für wie echt man das vorgegebene Caesar-Lob hält): Cic. Brut. 262 (*nudi [sc. commentarii Caesaris] enim sunt, recti et venusti, omni ornatu orationis tamquam veste detracta*). Vgl. zum erotisch-ästhetischen Ornat a) als empfohlenes (Lock)mittel: Tib. 1,10,62; 2,3,29; Ov. am. 1,14,17; ars 3,111. 135. 138. 147. 152; b) als nicht empfohlenes (Lock)mittel: Prop. 1,2,1; 2,18b,36; 3,6,12; Tib. 1,8,11; c) dialektisch: Ov. am. 2,4,38; met. 1,497; 10,263–266.

²⁷⁶ S. Fantham 1972, 166 m. Anm. 27: „No Greek writer seems to use *κόσμος* as a basis for metaphor or allegory.“

²⁷⁷ S. Fantham 1972, 167.

positiv konnotiert,²⁷⁸ sodass man diesbezüglich von einer großen Spannung von Form und Inhalt ausgehen muss. P. Lowell Bowditch bemerkt diesbezüglich etwa: „Ornate and recherché Hellenistic exempla – elegy’s own form of ‚cosmetics‘ – ironically support the virtue of simplicity.“²⁷⁹ In unserem Zusammenhang ist zudem eine Analogie interessant, die erst im 1. Jh. n. Chr. von Plutarch hergestellt wird: In seinem *Amatorius* (mor. 769c6–d4) vergleicht er den (kosmetisch-ästhetischen) ‚Ornat‘ einer Frau mit dem (rhetorischen) ‚Ornat‘, den ausgewählte Elemente²⁸⁰ einer Rede verleihen können. Im Anschluss beklagt Plutarch die Instrumentalisierbarkeit der weiblichen Reize zu Positivem, aber auch zu Negativem. *Ex silentio* gilt also, dass der ‚rhetorische‘ Ornat ebenso instrumentalisiert werden kann wie der weibliche. Die Textanalysen werden zeigen, wie unentwirrbar Rhetorisch-Ästhetisches und Erotisch-Ästhetisches bei den erotischen Dichtern verwoben ist, sodass nie zu entscheiden ist, welche Instrumentalisierbarkeit der *puella*, dem Einzelgedicht, der gesamten Gattung oder bestimmten Topoi eigen ist. Bezeichnenderweise kann man das Vehikel der am intensivsten angewandten Bildersprache, der *militia amoris*, ebenfalls mit dem ‚Ornat‘ in Verbindung bringen, sodass sich die rhetorisch-ästhetische und erotisch-ästhetische Zweiheit um ein drittes militärisches²⁸¹ Element erweitern lässt.

Erwähnt sei weiterhin, dass nicht nur ästhetische Merkmale politisch sind, auch genuin politische Merkmale lassen sich in ästhetischen Termini fassen. In solchen beschreibt etwa der Alt-Historiker Egon Flaig das Prinzipat selbst: Funktion und Wirkungsradius des römischen Senats – übrigens anders als oft zu lesen schon zu republikanischer Zeit – verortet er ganz im Ästhetischen, wenn er von der dort geltenden „definitive[n] Stilformel“ spricht, nach der „[d]ie Regeln der Verständigung – Wortergreifung, Meinungsäußerung, Beipflichtung – [...] hochgradig stilisiert“ waren.²⁸² Der anfängliche „Widerstand gegen die Monarchie“ war Flaig zufolge „zusehends zum Widerstand gegen deren unliebsame[] Formen“ geraten.²⁸³ Vor allem der stadtrömischen *plebs* spricht er die Macht zu, einen „in ihrer Vorstellung zur Imago des guten Kaisers“ passenden Herrscher zu reklamieren, dessen ‚Macht‘ so vor allem auf „Interaktion und

²⁷⁸ Dies gilt im Grunde für alle Autoren. Daneben findet man besonders bei Ovid Verse, die eher der Kunstschönheit vor der Naturschönheit den Vorzug geben, sie schließen jedoch – schon weil es oft um den Haarputz geht – die Möglichkeit ‚geschmückter Nacktheit‘ meist nicht aus; s. unten S. 226 m. Fn. 1214 (zu am. 1,1) und S. 241 m. Fn. 1282 (zu am. 3,1).

²⁷⁹ Bowditch 2009, 408. Im Übrigen macht sie in ihrer von Foucault inspirierten Analyse noch ein weiteres ironisches Spannungsfeld zwischen der erwünschten Exklusivität der *puella* und der erwünschten Beliebtheit der Dichtung auf (408, Anm. 20). Dieser Ironie hatte sich – von Bowditch nicht zur Kenntnis genommen – Fear 2000 intensiv gewidmet, s. unten Fn. 525, 1216 und S. 261 m. Fn. 1391.

²⁸⁰ Plutarch gebraucht hier als allgemeine Floskel den schon bei Aristot. poet. 1450b16 nicht gerade einfach zu verstehenden Terminus ἡδύσματα, präzisiert aber, was er darunter subsumiert wissen will: μέλη καὶ μέτρα καὶ ῥυθμοὺς.

²⁸¹ Vgl. zum militärischen ‚Ornat‘ etwa die Junktur *classem ornare* und bei unseren Autoren (als Ideal vorgestellt) Hor. 4,3,7; Ov. met. 13,122.

²⁸² Flaig 1992, 130–131.

²⁸³ Flaig 1992, 208, meine Hervorheb.

Kommunikation“ basiere,²⁸⁴ d. h. auf „symbolisch geregelte[r] Gestik [und] Performanz.“²⁸⁵

Jenseits ausdifferenzierter Kriterien ästhetischer Politizität oder politischer Ästhetizität weisen theorieaffine Klassische Philologen schon seit geraumer Zeit darauf hin, dass transtextuellen Phänomenen, wie Hypertextualität²⁸⁶ und vor allem Architextualität, auf deren Relevanz für das untersuchte Korpus bereits hingewiesen wurde, immer schon ein politisches Moment innewohnt. Speziell der Gattung komme so geradezu der Status einer Ideologie zu,²⁸⁷ die – ähnlich wie es Rancière in seiner „Politik der Literatur“ definiert²⁸⁸ – eine neue Sicht auf die Dinge eröffnen könne.²⁸⁹ Alessandro Barchiesi erhebt diese politische Nuance der Gattung („Politicization“) sogar zu einem der drei Merkmale, die für augusteische Dichtung konstitutiv seien,²⁹⁰ doch gelte dies nicht im gleichen Maße für deren hellenistische Hypotexte.²⁹¹ Einige Forscher gehen so weit, einen direkten Zusammenhang zwischen literarischer Produktion und gesellschaftlicher Beschaffenheit zu postulieren:

Literature acts on cultural models which act on ‚real life‘ and transform it.²⁹²
[L]iterature is [...] not only [...] a representation of society, but [...] an intervention in it as well.²⁹³

An dieser Stelle muss ein Problem, das bereits in der Einleitung angeklungen ist,²⁹⁴ noch einmal ins Bewusstsein gerufen werden, nämlich dass die eigene Interpretationssicht niemals ideologisch-neutral sein kann.²⁹⁵ Vor diesem Hintergrund gilt es, das Potential der

²⁸⁴ Flaig 1992, 93.

²⁸⁵ Flaig 1992, 81. Der spätere Band, Flaig 2004, widmet sich in ähnlichen Termini dann vor allem der republikanischen Zeit und untersucht (in Anschluss an Claude Nicolet, Paul Veyne und Christian Meier) deren „rituelle Grammatik“ (v. a. 181–212). Ähnlich formuliert auch Wallace-Hadrill 2008, 452: „Citizenship is no longer expressed through actions (voting, fighting) but through *symbols*.“ (meine Hervorheb.)

²⁸⁶ S. für die Produzentenseite Fowler 1997, 18: „Again, what would it mean to write a text which was not *politically and ideologically* intertextual, except to write a text which could not be read?“ Ferner für die Rezipientenseite Laird 1999, 37: „In my own view, the very detection of an intertext – no matter how palpable, demonstrable and well attested – is in the end ideologically determined.“

²⁸⁷ S. Conte 1992, 112: „[T]he rhetoric codified in the genre produces an ideology and a language [...], a mode of expression.“ Conte ähnelt hier in seiner Argumentation Barthes (s. oben Fn. 246). Vgl. Miller 1994, 40 m. Anm. 7: „[G]enres [...] become the constitutive codes of that society’s ideology.“

²⁸⁸ Dazu das folgende Kap. 2.3.1.

²⁸⁹ S. Conte 1992, 121: „A genre does not add new information, but it shows things from a new point of view.“

²⁹⁰ S. Barchiesi 2000, 167–168; vgl. Lowrie 2005a, 37.

²⁹¹ Zum architextuellen Umfeld, das sich von den Griechen unterscheidet, s. auch oben S. 37 m. Fn. 221–223.

²⁹² Conte 1992, 109.

²⁹³ Habinek 1998.

²⁹⁴ S. oben S. 3 die Ausführungen zu Kennedy.

²⁹⁵ Vgl. Laird 1999, 12: „It has often been remarked that the study of ideology is itself ideological.“

sehr offenen Primärtexte²⁹⁶ freizulegen, und keine Ausbuchstabierung hinsichtlich der möglichen Subversion oder Affirmation Augustus' Politik zu versuchen.

2.3.1 Rancière

Dass gerade artistische Merkmale Raum für Politisches bieten können, ist ein Gedanke, der bereits innerhalb antiker Rhetorik-Theorien aufzublitzen scheint. Schon Demetrios von Phaleron spricht (einer speziellen Form gesteigerter) Figuralität die Funktion zu, sich (politischer) Eindeutigkeit entziehen zu können.

ἀληθινὸν δὲ σχῆμά ἐστι λόγου μετὰ δυοῖν τούτοις λεγόμενον, εὐπρεπείας καὶ ἀσφαλείας
[...] Πολλάκις δὲ ἢ πρὸς τύραννον ἢ ἄλλως βίαιόν τινα διαλεγόμενοι καὶ ὀνειδίσαι
ὁρμῶντες χρῆζομεν ἐξ ἀνάγκης σχήματος λόγου²⁹⁷

Weiterhin erklärt er Figuralität zum goldenen Mittelweg (eloc. 294,5: ἄριστον δὲ τὸ μεταξύ) zwischen angepasster Lobhudelei und riskanter offener Kritik.²⁹⁸ Dieser Gedanke veranlasst Frederick M. Ahl, Demetrius als Anhänger der Rezeptionsästhetik *avant la lettre* aufzufassen:

Figured speech [...] is, then, criticism from which the speaker or writer himself stands back. He is safe because the critical links in thought must be established by his reader or listener: the text is incomplete until the audience completes the meaning.²⁹⁹

Heutzutage hat vor allem Jacques Rancière – für die moderne französische Literatur – zu beweisen versucht,³⁰⁰ dass Artistik im Kern politisch ist. Das gelingt ihm im Besonderen dadurch, dass er nicht mehr nur reale, machtpolitische Maßnahmen als ‚Politik‘ ansieht.³⁰¹ Unter ‚Politik‘ versteht er vielmehr die Festsetzung eines spezifischen Erfahrungsraumes, in dem bestimmte Objekte als gemeinsam gesetzt und bestimmte Subjekte als dazu fähig erachtet werden, besagte Objekte zu benennen und über sie zu verhandeln. Dies sei die

²⁹⁶ Vgl. Kennedy 1993, 57: „[F]or elegy is always open – inevitably open – to appropriation to represent ideological positions in the present.“

²⁹⁷ Demetr. eloc. 287,3–4 und 289,1–2; vgl. Ahl 1984, 177. 186. Eine weitere Funktion, die man zumindest mit Blick auf die gesamte Rhetoriktradition instinktiv erwartet – nicht umsonst bezeichnet sie etwa Williams 1980, 191 als „the most interesting“ –, das *delectare*, führt im Gegenteil erst Quintillian (inst. 9,2,66) explizit neben der Rücksicht auf den guten Geschmack und dem Sich-Absichern ein.

²⁹⁸ Ahl 1984, 204 beklagt leidenschaftlich, dass wir heute nur diese beiden letzten überhaupt wahrzunehmen in der Lage sind: „For our mode of criticism allows only two kinds of speech: ‚direct criticism‘ and ‚flattery.‘“

²⁹⁹ Ahl 1984, 187, zur Unterstützung seines Arguments führt er Quint. inst. 9,2,65 an.

³⁰⁰ Dazu oben S. 8.

³⁰¹ In diesem Punkt ähnelt Rancière Michel Foucault, s. Rancière 1995, 43–67, bes. 51. 55. Rancière 2011a, 91–96 sieht den Unterschied zu seinem Vorgänger darin, dass Foucault letztlich nur an der Macht über Objekte interessiert sei und es ihm dagegen aber genau daran gelegen sei, zu schauen, wie ein möglicher Objekt-/Subjektstatus und damit auch die grundsätzliche Möglichkeit von Gleichheit zustande käme. Für einen konzisen Überblick über die Unterschiede zwischen den Gesamtwerken beider vgl. Gabriel Rockhills Einführung zu Rancière 2011b, 1–7. Nichtsdestotrotz operieren auch reale machtpolitische Instanzen mit dem Rancière gemäßen Label „Sichtbarkeit“ (auch von deutschsprachigen Akteuren meist eher als „visibility“ bezeichnet): Sie ist beispielsweise erklärtes Ziel einer Vielzahl von Maßnahmen der GIZ (Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit). Und auch die Forschung zur Politik operiert mit diesem Begriff, vgl. z. B. Melville 2005, zur Antike speziell 259–282 und 283–308.

Voraussetzung, um eine spezifische Form der Gemeinschaft zu gestalten.³⁰² Diese Gestaltung verlaufe entlang „einer Neuauftellung des Sinnlichen“, einer Verteilung (und Neuverteilung) der Zeit, des Platzes, der Sicht- und Hörbarkeit, die einem Individuum, aber auch einem Lebensbereich, in der Gesellschaft zukomme.³⁰³ An diesem Punkt setzt die ‚Politik der Literatur‘ an, indem sie, die Literatur, (noch) Unsichtbares sichtbar macht, (noch) Unartikulierte artikuliert.³⁰⁴ Man mag hier etwa an die *vetula*-Skoptik Horaz’ denken.³⁰⁵ Dabei spielt ein etwaiger pejorativer Rahmen im Sinne Rancières keine oder nur eine sehr untergeordnete Rolle: Viel entscheidender ist, dass (der Erotik von) alten Frauen (ein Text-)Raum gegeben wird, ein Raum, der im sozial-politischen Alltagsgeschehen ansonsten fehlt.

An die Ranciéresche Definition knüpfen auch die beiden Literaturwissenschaftler Isak Winkel Holm und Frederik Tygstrup an und verbinden sie mit der sog. Deviationsästhetik.³⁰⁶ Sie sind der Meinung, dass jede stilistische Deviation auch eine Deviation der damit verbundenen symbolischen Repräsentationsform sei.³⁰⁷ Auf dieser Basis unterscheiden sie drei Modi der Deviation (oder „Aufteilung des Sinnlichen“, um mit Rancière zu sprechen): Deviation als 1) die Kreation von neuen Realitätsbildern, welche die dominierenden symbolischen Formen herausfordern, 2) die Exposition der Realitätsbilder, welche zum Fundus einer Kultur gehören, 3) die Transposition von Realitätsbildern, welche einem institutionellen Kontext angehören, in einen anderen.

³⁰² S. Rancière 2007, 11: „On la [sc. la politique] confond souvent avec la pratique du pouvoir et la lutte pour le pouvoir. Mais il ne suffit pas qu’il y ait du pouvoir pour qu’il y ait de la politique. Il ne suffit pas même qu’il y ait des lois réglant la vie collective. Il faut qu’il y ait *la configuration d’une forme spécifique de communauté. La politique est la constitution d’une sphère d’expérience spécifique où certains objets sont posés comme communs et certains sujets regardés comme capables de désigner ces objets et d’argumenter à leur sujet.*“ (meine Hervorheb.)

³⁰³ S. Rancière 2007, 12: „Cette distribution et cette redistribution des espaces et des temps, des places et des identités, de la parole et du bruit, du visible et de l’invisible forment ce que j’appelle le partage du sensible. L’activité politique reconfigure le partage du sensible.“ S. ferner Rancière 2000, 13–14.

³⁰⁴ S. Rancière 2007, 12: „L’expression ‚politique de la littérature‘ implique donc que *la littérature intervient en tant que littérature dans ce découpage des espaces et des temps, du visible et de l’invisible, de la parole et du bruit.* Elle intervient *dans ce rapport entre des pratiques, des formes de visibilité et des modes du dire qui découpe un ou des mondes communs.*“ (meine Hervorheb.)

³⁰⁵ Dazu unten Fn. 630. Vgl. auch die ebenfalls Horaz diskutierenden Ausführungen in Menninghaus 1999, 136–140 zur *vetula* als dem Anderen der Ideal-Ästhetik.

³⁰⁶ S. Holm u. Tygstrup 2012, 205. 207. Zur Deviationsästhetik s. oben Fn. 37.

³⁰⁷ Das nun Folgende gemäß Holm u. Tygstrup 2012, 207–211, wo sie an Cassirers Begriff der symbolischen Formen anknüpfen. Ihr Ansatz ist im Ganzen außerordentlich paradox: Einerseits wollen sie Literatur *partout* als soziales Feld im Sinne Bourdieus verstanden wissen, also losgelöst von jedweder formalen Qualität (206), andererseits ist ihr Eckpfeiler der Deviationsästhetik ohne deren Berücksichtigung gar nicht denkbar. Bewusst paradox formulieren sie zuallererst ihr Ergebnis (und wie andere Publikationen der beiden nahelegen: ihre *hidden agenda*), die gleichzeitig den *cultural turn* verabschiedet und feiert: Die Literaturpoetik als Teil der Kulturpoetik und gleichzeitig als etwas dieser Letzteren völlig Äußerliches (211).

Überraschenderweise redet Rancière zwar von der „pureté“³⁰⁸ der Poesie und von „l’art pour l’art“³⁰⁹ zieht dann aber zum Beweis seiner Thesen ausgerechnet den als Vater des realistischen Romans geltenden Flaubert heran: Hier zeigt sich erneut die eingangs³¹⁰ erwähnte Doppelgesichtigkeit des Terminus *l’art pour l’art*. Zum einen greift Rancière die Formel als „Schlagwort gegnerischer Polemik“ auf und scheint darunter eine Literatur zu verstehen, die das ganze Gegenteil einer „littérature engagée“ ist. Damit wendet sich Rancière insbesondere gegen Sartre,³¹¹ dessen Konzept der engagierten Literatur schon vor Rancière andere verurteilt hatten, darunter auch ehemalige Anhänger desselben, wie z. B. Herbert Marcuse:

Je unmittelbarer direkt, expliziter politisch ein Werk sein will, desto weniger wird es revolutionär, subversiv sein: Es hat die Grenze zwischen Kunst und Propaganda überschritten.³¹²

Bei dieser Revision der eigenen Position hat vermutlich die sehr ‚ästhetische‘ Position Adornos eine Rolle gespielt, die in dessen Verdikt vom autonomen Kunstwerk als „höchst politische[m] Apolitische[n]“³¹³ zum Ausdruck kommt. Zum anderen aber fasst Rancière unter dem Terminus *l’art pour l’art* auch distinkte ästhetische Merkmale und Ideale auf, z. B. Flauberts „Verabsolutierung des Stils“,³¹⁴ mithin also die Tendenz, der Form den Vorrang vor dem Inhalt zu geben, was m. E. besser als Artistik bezeichnet werden sollte.

In letzter Zeit wird die Frage der Politizität von Literatur unter französischen Intellektuellen wieder kontrovers diskutiert. Anlass ist der Roman *Soumission* des unlängst als Homer bezeichneten Autors Michel Houellebecq,³¹⁵ welcher schon vor seinem

³⁰⁸ S. Rancière 2007, 11: „L’expression ‚politique de la littérature‘ implique que *la littérature fait de la politique en tant que littérature*. Elle suppose qu’il n’y a pas à se demander si les écrivains doivent faire de la politique ou se consacrer plutôt à *la pureté de leur art*, mais que cette pureté même a à voir avec la politique.“ (meine Hervorheb.)

³⁰⁹ S. Rancière 2007, 19, zitiert in Fn. 314.

³¹⁰ S. S. 1–2.

³¹¹ S. Rancière 2007, passim, z. B. 11: „La politique de la littérature n’est pas la politique des écrivains. Elle ne concerne pas leurs engagements personnels dans les luttes politiques ou sociales de leur temps.“ Und 13–14: „*Il n’y a donc pas de sens à parler d’un engagement de la poésie*. [...] *Ils* [sc. *les écrivains*] utilisent les mots comme des instruments de communication et *se trouvent* par là *engagés*, *qu’ils le veulent ou non*, dans les tâches de la construction d’un monde commun.“ (meine Hervorheb.)

³¹² Marcuse 1987, 9.

³¹³ S. Adorno 1990a, 409. Der späte Marcuse scheint auch einen Primat der Form vor dem Inhalt zu vertreten: „Die Kunst bedarf einer Form des Ausdrucks, die den Inhalt (das Gegebene) als verwandelte Realität [...] erscheinen läßt. Diese Welt des Widerspruchs entsteht in der ästhetischen Formgebung.“ (Marcuse 1987, 20), vgl. dazu ebenfalls Adorno 1996, 359: „So wenig es in der Kunst auf die Wirkung, so sehr es auf ihre eigene Gestalt ankommt: ihre eigene Gestalt wirkt gleichwohl.“

³¹⁴ S. Rancière 2007, 19: „Dans les déclarations mêmes de *l’art pour l’art*, il fallait lire la formule d’un égalitarisme radical. Cette formule ne renversait pas seulement les règles des arts poétiques mais tout un ordre du monde, tout un système de rapports entre des manières d’être, des manières de faire et des manières de dire. *L’absolutisation du style* était la formule littéraire du principe démocratique d’égalité.“ Bei Adorno lässt sich eine ähnlich selektive Aneignung „ganz bestimmte[r] Züge der Epochenbewegung, und zwar vor allem d[er] Vorliebe für die klare artistische Konstruktion“ feststellen, vgl. Simonis 2000, 473–572, h. 476.

³¹⁵ S. Maris 2015, 15. 125.

Erscheinen in Frankreich³¹⁶ am 7. Januar 2015 Kontroversen ausgelöst hat. Insbesondere an einer im Interview³¹⁷ geäußerten Bemerkung Houellebecqs hat sich eine Kritik entzündet, der eine uneingestanden sartrische Definition von Literatur zugrunde liegt.³¹⁸ Auf die Frage des Journalisten Silvain Bourmeaus nach der „responsabilité littéraire“ hatte Houellebecq geantwortet, indem er das bekannte Diktum Marx³¹⁹ variierte:

Je ne prends pas parti, je ne défends aucun régime. Je dénie toute responsabilité, je revendique l'irresponsabilité même, carrément. Sauf lorsque je parle de littérature dans mes romans, là je m'engage comme critique littéraire. Mais ce sont les essais qui changent le monde.

In der Klassischen Philologie gibt es unabhängig von Rancière, aber vergleichbar, einige Ansätze, sich von einem auf Machtpolitik zentrierten Politikbegriff zu lösen. Diesbezüglich ist vor allem Thomas N. Habinek hervorzuheben: In Anlehnung³²⁰ an anders³²¹ akzentuierte Konzepte Foucaults, subsumiert er unter dem Politischen Folgendes:

concepts of self and other, practices of oppression and exploitation, relationship to luxury goods, organization of time and space, conventions of naming, emergence of an ideology of individual autonomy.³²²

Besonders in der „Organisation von Zeit und Raum“ lässt sich eine vergleichbare Tendenz zu Rancières Begriff des Politischen ausmachen. Wo es für die hier diskutierten Primärtexte sinnvoll und möglich erscheint, soll Habineks relativ unspezifische Bestimmung miteinbezogen werden.

³¹⁶ In Deutschland ist der Roman am 16.01.2015 erschienen und hat ebenfalls heftige Debatten ausgelöst, die aber vor allem vor dem Hintergrund der Pegida-Bewegung, d. h. inhaltlicher Natur und so gut wie gar nicht auf die (ethische) Rolle des Schriftstellers fokussiert waren. Seine Verweigerungshaltung wird zwar wahrgenommen, aber nicht kritisiert, vgl. z. B. Nirls Minkmar: „Der Mann im Parka muss etwas sagen“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21.01.2015: „Er übt Verantwortung als Schriftsteller aus, indem er sie verweigert. Dass er gekommen ist, trotz der Drohungen gegen ihn, trotz seiner Scheu, dass er vor das Publikum getreten ist, das allein war an jenem Abend die Botschaft. Mehr geht in seiner Welt nicht: Er zeigte sich als freier Mann.“

³¹⁷ Houellebecq gab das Interview am 19.12.2014 im Verlagshaus Flammarion unter der Bedingung, dass es vorab im Ausland („Scare Tactics: Michel Houellebecq Defends His Controversial New Book“, in: *The Paris Review*, 02.01.2015; „Eine islamische Partei ist eigentlich zwingend“, in: *Die Welt*, 03.01.2015) erscheinen sollte.

³¹⁸ Wie sehr diese vor allem unter Literatursoziologen grassiert, belegt eindrücklich Sapiro 2011, die ihre 720 starke Untersuchung mit Sartre enden lässt und zeitgenössischen Autoren auf den ihnen gewidmeten fünf Seiten eine „Ethik der Form“ anempfiehlt, sie gleichwohl aber vor der Wahl eines Sujets „um des Skandals willen“ warnt. Attridge 2004, 13 prägt für diese von mir als ‚sartrisch‘ bezeichnete Herangehensweise an Literatur den Terminus „instrumentalism“: „[I]t judges the literary work according to a pre-existing scheme of values, on a utilitarian model that reflects a primary interest somewhere other than in literature.“

³¹⁹ Vgl. Marx 1969, 7, die 11. These über Feuerbach: „Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert; es kömmt drauf an, sie zu verändern.“

³²⁰ S. Habinek 1990, 166 m. Anm. 2. Aber auch ohne Bezug auf Foucault und/oder Rancière stößt man auf ähnliche Formulierungen, wie sie auch aus deren Feder stammen könnten, s. etwa Feldherr 2010, 7: „the poet [sc. Ovid ...] creates a new space for the experience of power.“

³²¹ S. oben Fn. 301.

³²² Habinek 2002, 56.

Weitaus spezifischer ist dagegen der Begriff der ‚Werkpolitik‘. Diesen ursprünglich von dem Germanisten Steffen Martus³²³ geprägten Begriff hat der Klassische Philologe Cédric Scheidegger Lämmle für antike Texte fruchtbar zu machen versucht. Trotz vergleichbarer Termini besteht kein Bezug zu Rancière. Nach Scheidegger Lämmle bezeichnet Werkpolitik „das umfassende Aushandlungsgeschehen [...], das der Wahrnehmung und Rekonstruktion eines Werkzusammenhangs als eines Œuvres voraus- und mit ihnen einhergeht.“³²⁴ Verglichen mit Rancière sind die Begriffsimplikationen also nicht mehr so universal angesetzt: Während nach Rancière die Literatur in jedes x-beliebige gesellschaftliche Interaktionsgeschehen eingreift, geht es hier um Aushandlungen im literarischen Feld: genauer, um den werkimmanenten Anspruch auf Teilhabe an der Aufmerksamkeitsökonomie im literarischen Betrieb. Dabei stehen wieder – wie bei Rancière – „Möglichkeiten der Visibilisierung und Invisibilisierung“, da sie ja als „fundamentale Formen der Aufmerksamkeit“ begriffen werden, im Zentrum.³²⁵ Besonders anknüpfungsfähig in Hinblick auf artistische Literatur erscheint der Zusammenhang in der Werkpolitik zwischen Aufmerksamkeit, „d[em] ,Seltene[n]“ und d[em] ,Feine[n]“:

Das Werk dient nicht zuletzt der Verfeinerung der Aufmerksamkeit [...]. Das ‚Seltene‘ und das ‚Feine‘ spielen jetzt als Leitbegriffe der Werkästhetik ebenso eine Rolle.³²⁶ Werkpolitik zielt immer wieder darauf, daß die Kompetenz, ‚Feinheiten‘ wahrzunehmen und mit dem Einzel- oder Gesamtwerk ‚behutsam‘ umzugehen, als relevant anerkannt wird.³²⁷

Letztlich nimmt Scheidegger Lämmle die dargestellte Verengung des Begriffs aber wieder ein Stück weit zurück. Denn er möchte nicht nur die ‚Politik‘ seiner Forschungsobjekte, der antiken Texte, diskutieren. In einer ähnlichen Weise, wie ich oben das an den zu analysierenden Texten festgestellte ‚Wechselspiel‘ zwischen Form und Inhalt auch auf meine Arbeit selbst bezogen habe,³²⁸ möchte auch Scheidegger Lämmle seine Forschung selbst als Aushandlung begreifen:

Unter diesem Begriff sollen die Prozesse der Aushandlung und des Ausgleichs diskutiert werden, denen sich auch diese Arbeit selbst stellt, wenn sie verschiedenartige Ansätze und Perspektiven in einer Synthese zu einen sucht.³²⁹

In diesem Sinne soll der Begriff der Aushandlung sowohl auf Ebene der Textanalyse als auch hinsichtlich der Forschungsmethode berücksichtigt und produktiv gemacht werden,

³²³ S. Martus 2007. Der für Habinek wichtige Foucault kommt auch bei Martus eine zentrale Stellung für die Begriffspräzisierung zu, vor allem hinsichtlich des ‚Werkes‘, erstaunlicherweise nicht so sehr hinsichtlich der ‚Politik‘. Die Relevanz von Werkpolitik in der Antike sieht Martus übrigens in Platons Phaidros erstmals artikuliert (28).

³²⁴ Hier und die folgenden Paraphrasen, soweit nicht anders angegeben, nach Scheidegger Lämmle 2016, 69.

³²⁵ Martus 2007, 18.

³²⁶ Martus 2007, 32.

³²⁷ Martus 2007, 41–42.

³²⁸ S. S. 18.

³²⁹ Scheidegger Lämmle 2016, 69.

schließlich kann das Unterfangen, aus einer univoken pro- oder anti-augusteischen Sicht ausbrechen zu wollen, nur als Aushandlungsprozess gelingen.

3 Textanalysen

Das Anordnungsprinzip dieses Kapitels folgt in nur sehr groben Zügen der Chronologie des Erscheinens der in ihm diskutierten Texte.

Entsprechend beginnt die Textanalyse in 3.1 mit Properz (* 50 v. Chr., † 15 v. Chr.), und zwar mit Versen aus dessen 28 v. Chr. erschienenen erstem Buch (3.1.1: 1,6), gefolgt von Tibull (* 59–54 v. Chr., † 19–17 v. Chr.) und einer Elegie aus dessen wenig später 27 v. Chr. publizierten erstem Buch (3.1.2: 1,2).

Auch 3.2 wird von Dichtungen des Properz eröffnet. Das Interpretationsinteresse ist in 3.2.1 allerdings auf Gedichte aus den Jahren 26 (2,1; 2,13a; 2,34) bzw. 23 v. Chr. (3,9) gerichtet.

Dieses chronologische Prinzip, das sich zum Teil auf Datierungen³³⁰ stützt, die ohnehin unsicher sind, wird um der intratextuellen Nuancen willen an solchen Stellen vollends aufgegeben, wo mehrere Texte ein und desselben Autors interpretiert werden: . Dies gilt etwa für die Abschnitte 3.1.3 und 3.2.2, die sich mit Horaz (* 65 v. Chr., † 8 v. Chr.) auseinandersetzen. Hier werden zunächst eine bereits 30 v. Chr. veröffentlichte *Epode* (11) mit zwei 23 v. Chr. publik gemachten *Oden* (1,25; 3,10) vergleichend betrachtet, um anschließend in 3.2.2 zwei weitere *Oden* aus dieser Zeit (1,6; 2,12) mit zweien aus dem sog. „Spätwerk“³³¹ (4,2; 4,15) aus dem Jahre 13 v. Chr. zusammen zu analysieren. Darauf folgt eine Elegie aus Tibulls 19 v. Chr. herausgebrachtem zweiten Buch (3.2.3: 2,4).

Zuletzt werden jeweils die Gedichte von Ovid (* 43 v. Chr., † ~17 n. Chr.) diskutiert (03.1.4: 1,6 und 3.2.4: 1,1; 2,1; 3,1), die der 2. *Amores*-Auflage³³² entstammen, um die Zeitenwende ediert.

³³⁰ S. für einen Überblick Gall 2006, passim, bes. 15. Vgl. Galinsky 2005a, XXVI–XXVII; Harrison 2007b, 347–348; Thorsen 2013, 380–381. Insbesondere Tibulls erstes Buch wurde in der Forschung früher häufig für älter als Properz' erstes Buch befunden, so auch noch bei Knox 2009, XVII.

³³¹ S. etwa Günther 2010.

³³² Zu den Implikationen für den Leser der 2. Auflage vgl. Martelli 2013, 35–67.

3.1 Das Paraklausithyron

People do not know how dangerous lovesongs can be
(James Joyce, *Ulysses*, Episode 9: Scylla and Charybdis)

Wie auch die Recusatio lässt sich das Paraklausithyron,³³³ die Serenade vor verschlossener Tür,³³⁴ bis in die griechische Literatur zurückverfolgen: Für die archaische Literatur liegen mit Alkaios fr. 374 V. nur erste Elemente vor, so etwa die Nachtzeit und das flehentlich vorgetragene Einlassbegehren. Die humoristische Verwendung des Paraklausithyron bei Aristophanes³³⁵ legt hingegen das Bestehen eines nicht mehr vollständig greifbaren Topos in klassischer Zeit nahe.

Reichere Textevvidenzen sind erst aus dem Hellenismus³³⁶ erhalten, z. B. mit Kallimachos' Epigramm 8 Asper (= 42 Pfeiffer = AP 12,118). Dieses Gedicht soll eine Wand des sog. Auditoriums des Maecenas geziert haben,³³⁷ in dem die zu dessen Kreis gehörigen Dichter wie Propertius und Horaz ihre Verse vorzutragen pflegten.

- Εἰ μὲν ἐκὼν, Ἀρχίν', ἐπεκώμασα, μυρία μέμφου,
2 εἰ δ' ἄκων ἦκω, τὴν προπέτειαν ἔα.
Ἄκρητος καὶ Ἔρως μ' ἠνάγκασαν, ὧν ὁ μὲν αὐτῶν
2 εἶλκεν, ὁ δ' οὐκ εἶα τὴν προπέτειαν ἔαν.
ἐλθὼν δ' οὐκ ἐβόησα, τίς ἢ τίνοος, ἀλλ' ἐφίλησα
6 τὴν φλυῖν· εἰ τοῦτ' ἔστ' ἀδίκημ', ἀδικέω.

- Wenn ich geplant, Archinos, vom Zechgelage eingefallen bin, tadle mich tausendmal,
2 wenn ich aber ungeplant angelangt bin, lass die Vorschnellheit zu.
Der Ungemischte und Eros haben mich genötigt, von welchen mich der eine
4 hergezogen, der andere mir aber nicht erlassen hat, die Vorschnellheit zu unterlassen.
Gehend habe ich aber nicht gerufen, wer oder wessen ich bin, sondern geküsst
6 habe ich den Pfosten: Wenn das ein Fehler ist, so fehle ich.

Das Paraklausithyron ist ein beredtes Beispiel für den Primat der Form über den Inhalt: Es ist mittels ausgefeilter Klangspiele (V. 1. 2. 6: Εἰ [...] εἰ [...] εἰ, V. 1. 2: ἐκὼν [...] ἄκων ἦκω, V. 5–6: ἐφίλησα | τὴν φλυῖν) und Polypotota (V. 2. 4: ἔα [...] εἶα ... ἔαν; V. 6: ἀδίκημ', ἀδικέω) deutlich auf den akustischen Eindruck hin komponiert. Daneben stellt sein Sprecher auch generische Kompetenz unter Beweis und weist jegliches epische Ansinnen zurück, indem es die typisch epische Vorstellung mit Patronym und Ethnonym dezidiert ausschließt (V. 5: οὐκ ἐβόησα, τίς ἢ τίνοος). Neben den zwei bereits genannten

³³³ S. dazu grundlegend Haight 1950; Copley 1956; Luck 1957; Burck 1966; Yardley 1978; Cummings 1996, 37–199. 249–284; James 2003, 136–141, für weitere Belegstellen dieses Topos s. Syndikus 2001b, 111–112, für den unten Fn. 340 erwähnten κῶμος s. Copley 1942, 97 m. Anm. 6.

³³⁴ Zur möglichen Etymologie vgl. Canter 1920, 356–358 m. Anm. 11.

³³⁵ S. eccl. 938–995, vgl. dazu Bowra 1958. Aus der Zeit der Neueren Komödie sind keine Paraklausithyron-Fragmente erhalten, vgl. dazu Herrmann 2011, 185 m. Anm. 1258 m. Literatur.

³³⁶ S. außer den hier näher erläuterten Theokr. eid. 2,118–128; 3; 7,121–124; 11; [23]; Asklep. AP 5, 164. 167; Mel. AP 5,191; 12,23; Posidipp. AP 5,213.

³³⁷ Vgl. Barchiesi 2011, 515 m. Anm. 8.

Paraklausithyron-Elementen finden sich hier weitere Motive, die im Folgenden wieder begegnen werden. Das Ich der Klage ist der *exclusus amator*,³³⁸ der/die Apostrophierte³³⁹ das Sehnsuchtsobjekt. Der Sprecher inszeniert sich, als komme er angetrunken vom Gelage (V. 1: ἐπεκώμασα, V. 3: Ἄκρητος)³⁴⁰ und sei aus Trunkenheit und/oder Verlangen unzurechnungsfähig (V. 3–4).³⁴¹ Rekurrent wird auch die Thematisierung der (Interaktion mit den) Türpfosten (V. 5–6).³⁴²

Mit epigr. 63 Asper (= 63 Pfeiffer = AP 5,23) ist noch ein weiteres Paraklausithyron-Gedicht unter dem Namen des Kallimachos überliefert,³⁴³ dessen Einfluss auf die römischen Paraklausithyra, auch auf die hier analysierten des Properz (1,16) und Horaz (carm. 3,10), herausgestellt worden ist,³⁴⁴ weshalb ich es an dieser Stelle kurz betrachten möchte.

- | | |
|---|---|
| | Οὕτως ὑπνώσαις, Κωνώπιον, ὥς ἐμὲ ποιεῖς |
| 2 | κοιμᾶσθαι ψυχροῖς τοῖσδε παρὰ προθύροις. |
| | οὕτως ὑπνώσαις, ἀδικωτάτη, ὥς τὸν ἐραστήν |
| 4 | κοιμίζεις, ἐλέου δ' οὐδ' ὄναρ ἠγτίσας. |
| | γείτονες οἰκτεῖρουσι, σὺ δ' οὐδ' ὄναρ· ἡ πολλὴ δέ |
| 6 | αὐτίκ' ἀναμνήσει ταῦτά σε πάντα κόμη. |
| | Wenn du doch schliefest, Konopion, wie du mich |
| 2 | schlafen machst, vor diesen Türen hier, diesen kalten. |
| | Wenn du doch schliefest, Ungerechteste, wie du den Liebhaber |
| 4 | schlafen legst, auf Mitleid bist du nicht einmal im Traum aus. |
| | Die Nachbarn erbarmen sich schon, du aber nicht einmal im Traum. Dein Haar aber |
| 6 | wird bald dich erinnern an dies alles, dein graues. |

Auch dieses Epigramm fällt durch seine elaborierte Form auf, durchzogen von Anaphern (V. 1. 3: Οὕτως ὑπνώσαις, ...) und Parallelismen (V. 1. 3). War der Adressat der Klage in epigr. 8 Asper ein Jüngling, so wird hier, wie es dann in den römischen Paraklausithyra ausnahmslos der Fall sein wird, hinter der Tür eine Geliebte angenommen. Diese wird als

³³⁸ Bisweilen kann auch die Tür der Sprecher sein, s. unten S. 58.

³³⁹ Manchmal ist es ununterscheidbar, ob mehr dem/der Geliebten oder eher der Tür geklagt wird, die Tür kann aber auch ganz explizit das Objekt der Klage sein (s. unten Tib. 1,2,7–14). Zuweilen richtet sich die Apostrophe auch an den dahinter imaginierten Türsklaven (s. unten Ov. am. 1,6) oder an die an die Tür gehefteten Symposiumskränze (s. unten Asklep. AP 5,145). Daneben findet sich auch die Selbstanrede des *exclusus amator* (s. unten Tib. 1,2,1–6. 73–76) bzw. die Anrede an die Rezipienten (s. unten Tib. 1,2, 35–42. 89–98).

³⁴⁰ In der älteren Forschung wurde teilweise spekuliert, ob vor Plutarch die antike Bezeichnung für die Serenade vor verschlossener Tür nicht eigentlich κῶμος gewesen sein muss, und zwar eine „romanticized and conventionalized version“ davon (so Copley 1942, 107, vgl. Copley 1956, 145 m. Anm. 6, Cairns 1979b, 166–167 und Cairns 2007, 6, anders Yardley 1978, 19 m. Anm. 1 und Cummings 1996, 7–36. bes. 25, vgl. auch die Diskussion in Luck 1957, 338). Zur Trunkenheit s. unten Tib. 1,2,1–4. Prop. 1,16,5. Ov. am. 1,6,37–38a; vgl. Plaut. Aut. 745; Ter. Ad. 470; Prop. 1,3,14.

³⁴¹ S. unten v. a. Ov. am. 1,6,59–60; vgl. Hor. epod. 11,13–14. 19–22; carm. 1,25,9–15; 3,10,19–20 (ins Gegenteil verkehrt); Tib. 1,2,89–98; vgl. Tib. 1,5,3–4.

³⁴² S. unten Prop. 1,16,15. 43; Hor. epod. 11,21; Tib. 1,2,14. 85 (ins Gegenteil verkehrt); Ov. am. 1,6, 24. 32. 40. 48–49. 56. 73; 2,1,27.

³⁴³ Während epigr. 8 Asper als kallimacheisch gilt, ist die Zuschreibung von epigr. 63 Asper unsicher, vgl. dazu Asper 2004, 491.

³⁴⁴ Vgl. z. B. Haight 1950, 120. 127.

hart und kalt (V. 4: ἐλέου δ' οὐδ' ὄναρ ἡντίασας) beschrieben. Als Motive für diese Haltung werden Sprödigkeit (V. 3: ἀδικωπάτη),³⁴⁵ aber auch Habgier³⁴⁶ oder Untreue³⁴⁷ genannt. Auch unfreiwillige Unnachgiebigkeit wird in Betracht gezogen, womöglich aufgrund eines eifersüchtigen Partners, der vorausschauend Maßnahmen ergriffen hat, die das Sehnsuchtsobjekt in seiner Bewegungsfreiheit einschränken.³⁴⁸ Der Status der Geliebten in den römischen Paraklausithyra, durchweg Frauen, aber auch in anderen erotischen Gedichten, bleibt in der Regel vage. In der Forschung wird die Figur der Geliebten für gewöhnlich als (ausgehaltene) Freigelassene angesehen. Sie ist also „weder Sklavin, die man erwerben, noch gesellschaftlich anerkannte Frau, die man heiraten kann“, was „ein inneres und äußeres Paradoxon [konstituiert]“. ³⁴⁹ Hier dagegen wird die Geliebte durch den sprechenden Namen, ‚Stechmückchen‘ (V. 1: Κωνώπιον), ohne jede Umschweife als Prostituierte gekennzeichnet. Weitere rekurrent werdende Elemente sind die Gleichsetzung der harten und kalten Schwelle vor der ebenso harten und kalten verschlossenen Tür (V. 2)³⁵⁰ mit der ebenso harten und kalten Geliebten, eine gewisse Mentalität der ausgleichenden Gerechtigkeit (V. 3–4),³⁵¹ das Erbarmen Dritter (V. 5)³⁵² und *carpe-diem*-Betrachtungen des Sprechers (V. 5–6).³⁵³

Neben dem Namen des Kallimachos werden die stilbildenen Vorläufer- ‚Serenaden‘ vor allem mit demjenigen des Asklepiades verbunden. Besonders AP 5,145 wird etwa als Vorbild von dem unten diskutierten Hor. *carm.* 3,10 angesehen.³⁵⁴

- 2 Αὐτοῦ μοι, στέφανοι, παρὰ δικλίσσι ταῖσδε κρεμαστοῖ
 μῖμνετε, μὴ προπετῶς φύλλα τινασσόμενοι,
 οὐς δακρύοις κατέβρεξα· κάτομβρα γὰρ ὄμματ' ἐρώντων.
 4 ἀλλ' ὅταν οἰγομένης αὐτὸν ἴδητε θύρης,
 στάξαθ' ὑπὲρ κεφαλῆς ἐμὸν ὑετόν, ὥς ἂν ἐκείνου
 6 ἢ ξανθὴ γε κόμη τὰμὰ πῆλ' ἰδῆται δάκρυα.

Hier, Kränze, an dieser Doppeltür als aufgehängte

³⁴⁵ S. unten Hor. *carm.* 3,10,13–18, vgl. Tib. 1,8,62; Ov. *ars* 2,527; met. 14,714–715; fast. 4,111.

³⁴⁶ S. unten Prop. 1,16,36 (ins Gegenteil verkehrt); Hor. *epod.* 11,11–12; Tib. 2,4,21. 27–45; vgl. Fn. 583.

³⁴⁷ S. unten Prop. 1,16,41–44.

³⁴⁸ S. unten Tib. 1,2,5. 15. 18. 20–22. 43; vgl. 1,16,33 (ins Gegenteil verkehrt).

³⁴⁹ S. Gall 2006, 31. Williams 1968, 528–554 hielt diese *puellae* noch für verheiratete Frauen, Syme 1978, 200–203 für vom Bürgerkrieg übrig gebliebene Frauen. In der Kombination aus dem eher niedrigen sozialen Status als Freigelassene und der gleichwohl vielfach betonten ‚Gelehrsamkeit‘ der *puella* (dazu unten v. a. Prop. 2,1,9–10 und 2,13,11; vgl. aber Cat. 35,16–17a; 36,1–10; Prop. 1,2,27–30; 1,7,11.) sieht James 2003, 215 Protest artikuliert.

³⁵⁰ S. unten Prop. 1,16,18. 21–26; Tib. 1,2,6. 31; Hor. *epod.* 11,22; *carm.* 3,10,1–8. 19–20; Ov. *am.* 1,6,1. 28. 47. 68. 73–74 sowie auch in den *Recusationes* als Paraklausithyron-Anspielung Ov. *am.* 2,1,22; 3,1,53. Meist kann die Härte und Kälte übertragen auch auf die Geliebte bzw. Liebesbeziehung bezogen werden, zuweilen wird dies wie hier in Kallim. *epigr.* 63,4 Asper expliziert (Prop. 1,16,29–32 [ins Gegenteil verkehrt]; 2,1,78; Hor. *carm.* 3,10,17; Tib. 1,2,6 bzw. Prop. 2,34,49).

³⁵¹ S. v. a. 1,3,39–40 (hier in Fn. 936 zitiert) und unten Tib. 1,2,11–12; Ov. *am.* 1,6,21–23.

³⁵² S. unten Prop. 1,16,23–24; Tib. 2,4,43 (ins Gegenteil verkehrt); vgl. Ov. *am.* 1,6,17–23. 72, wo der Sklave ‚wider Erwarten‘ gerade kein Mitleid zeigt.

³⁵³ S. unten Hor. *carm.* 1,25,9–20 (ins Gegenteil verkehrt); vgl. Fn. 621.

³⁵⁴ Vgl. etwa Haight 1950, 127.

- 2 bleibt mir, nicht vorschnell aber schüttelt euer Laub ab,
 die ich euch mit Tränen benetzte: Nah am Wasser gebaut sind die Augen Liebender.
 4 Aber wenn ihr ihn bei geöffneter Tür erblickt,
 tropft über seinen Kopf meinen Regenguss, sodass sein
 6 blondes Haar wenigstens meine Tränen trinkt.

Wie in Kallim. epigr. 8,1. 3 Asper kommt der *exclusus amator* vom Gelage (V. 1). Hier nutzt er diesen Umstand aber nicht als Ausrede für sein vielleicht zudringliches Verhalten, sondern funktionalisiert die vom Symposium mitgenommenen Kränze, indem er aus ihnen den Adressaten der Klage macht (V. 1: στέφανοι). Diese Anrede unbelebter Objekte, etwa auch der Tür, wird später von zahlreichen Autoren übernommen.³⁵⁵ Doch die Kränze werden nicht nur apostrophiert, sie sollen das eigentliche Agens sein (V. 4: ἴδητε, V. 5: στάξαθ'). Während diese Funktion der Kränze in den römischen Paraklausithyra nicht übernommen wird – dort werden sie meist nur als ‚Erinnerungszeichen‘ hinterlegt³⁵⁶ –, wird die rhetorische Grundstruktur, aus unbelebten Objekten handelnde zu machen, durchaus rezipiert: So wird die Tür, etwa bei Catull und Propertius, häufig nicht nur zur Sprecherin, sondern auch facettenreich personifiziert.³⁵⁷

Während ich hier die strukturelle Kontinuität betone, wird in der sonstigen Forschung meist eher die Andersartigkeit der römischen Gedichte herausgestellt: So wird etwa die Personifikation der Tür als genuin römisches Paraklausithyron-Merkmal angesehen.³⁵⁸ Diese Betrachtung geht allein von der Berücksichtigung griechischer Paraklausithyra aus und ist m. E. nicht zu rechtfertigen, wenn man auch andere elegische und epigrammatische Vorläufer in Betracht zieht. Insgesamt und vor allem angesichts des ‚Variantencharakters‘³⁵⁹ des tradierten Paraklausithyra-Korpus plädiere ich dafür, eher von einer Transformationskontinuität denn von einem scharfen Bruch auszugehen.

Auch eine Art Kompensationserotik lässt sich aufzeigen: Da die Ständchen nie zum Öffnen der Tür führen und der Einlass zum Sehnsuchtsobjekt somit verwehrt bleibt, werden andere situative Begebenheiten erotisch aufgeladen.³⁶⁰ Hier wirkt die Ermahnung

³⁵⁵ S. oben Fn. 339.

³⁵⁶ S. unten Prop. 1,16,7–8; 2,34,59; Tib. 1,2,14; Ov. am. 1,6,38. 67–70 (wo sie auch apostrophiert werden); vgl. Lucr. 4,1177–1179; Cat. 63,66–67; Ov. ars 2,528; 3,72; met. 14,708–709; rem. 32.

³⁵⁷ S. Cat. 67, 9–14. 17. 19–28. 31–48 und unten Prop. 1,16.

³⁵⁸ Vgl. z. B. Copley 1956, 91. 111. 120, für den dieses angeblich genuin römische Paraklausithyron-Merkmal mit Plautus seinen Anfang nimmt. Vgl. ferner Haight 1950, 70. 76. 84–85. 87. 90; Littlewood 1983, 2148. Ein weiteres Beispiel für ein angeblich genuines Merkmal (vgl. z. B. Herrmann 2011, 185 m. Anm. 1260) wäre der Aspekt des *furtivus amor* (s. unten Prop. 1,16,20) der in derselben Gattung, der Elegie, sogar schon bei Mimnermos 1,3 West vorliegt. Das Gedicht enthält auch weitere rekurrente Topoi, nämlich Betrachtungen, die sich unter den Rubriken *carpe diem* (dazu unten Fn. 621) und Inkompatibilität von Erotik und Alter (s. dazu unten Fn. 547) subsumieren lassen. Zur Wichtigkeit des Mimnermos allgemein und speziell des genannten Fragments für die augusteischen Dichter vgl. Hunter 2013. Die Folgerung in Copley 1956, 28 wegen der Tür-Personifikationen und des *furtivus-amor*-Themas eine unabhängige italische Volkslied-Tradition zu postulieren ist also alles andere als zwingend.

³⁵⁹ Dazu s. ausführlich unten S. 60–62.

³⁶⁰ S. unten Prop. 1,16,42; Hor. epod. 11,22; carm. 1,25,3; Tib. 1,2,86; vgl. Fn. 396.

an die Kränze, nicht zu früh das Laub abzuwerfen (V. 1–2), zunächst als rein ‚ästhetische‘ Maßgabe: Die Kränze sollten noch frisch und grün aussehen, wenn der Geliebte sie zu Gesicht bekomme. In einem zweiten Schritt offenbart sich die erotische Funktion dieser Aussage: Die von den Tränen des Sprechers feuchten Kränze, Tränen, die auch sonst nicht selten³⁶¹ fließen, sollen das Haar des Knaben benetzen (V. 5–6), der sonst andere Körperflüssigkeiten des elegischen Ich aufnimmt,³⁶² anstatt ihre Blätter nutz- und sinnlos auf die Türschwelle abzuwerfen. Dadurch wird der Kranz erstens zum Transportmittel der Körperflüssigkeiten, d. h. zur Metapher im wahrsten Sinne des Wortes und quasi zum Kuppler. Zweitens inszeniert die Berührung des feuchten Kranzes mit dem Kopf des Knaben eine ebenso stellvertretende wie ‚verkopfte‘ Erotik.

Als weiterer Vorläufer der römischen Paraklausithyra lässt sich auch AP 5,189 anführen, das Asklepiades zugerechnet wird.³⁶³

- Νύξ μακρὴ καὶ χειμῶν, † μέσῃν δ' ἐπὶ Πλειάδα δύνει †,³⁶⁴
 2 κάγω παρ προθύροις νίσσομαι ὕμενος,
 τρωθεὶς τῆς δολίης κείνης πόθῳ· οὐ γὰρ ἔρωτα
 4 Κύπρις, ἀνιρὸν δ' ἐκ πυρὸς ἦκε βέλος.

- Die Nacht ist lang und auch der Winter, † sie senkt sich zur Zeit des mittleren Siebengestirns †,
 2 und ich schreite vor den Türen, durchnässt,
 verwundet von dem Verlangen nach der trügerischen dort: Nicht nämlich Liebe
 4 sandte Kypris, sondern aus Feuer einen Pfeil, einen schmerzhaften.

Das Epigramm gibt einen inneren Monolog wieder, eine Form, die in Prop. 1,16 erneut begegnen wird, nur dass es dort die (un)belebte Tür ist, die spricht. Der Sprecher hier scheint auch das Verstreichen der Zeit an sich zu beklagen, was Ovid in seinem Paraklausithyron (am. 1,6) zu einem formgebenden Strukturmerkmal transformieren wird. Für meinen Fokus auf die Form ist dieses Gedicht deswegen ein gutes Beispiel, weil hier der heroische Vers, der Hexameter (V. 1), die exteriore Umwelt, der ‚elegische‘ Vers, der Pentameter (V. 2), dagegen die innere Erlebnis- und Gefühlswelt des Sprechers thematisiert:³⁶⁵ Die römischen erotischen Dichter werden diese architextuellen Assoziationen des elegischen Distichons ebenfalls vielfach nutzen, nicht nur im Paraklausithyron,³⁶⁶ sondern auch und vor allem in der Recusatio, die Gattungsfragen zum Thema erhebt.³⁶⁷ Des Weiteren begegnen wiederholt die Klage über gebrochene

³⁶¹ S. unten Ov. am. 1,6,18, sehr ähnlich zu AP 5,145 v. a. met. 14,708–709; vgl. Tib. 1,5,38; Prop. 3,25,9; Ov. am. 1,4,61; rem. 36–37.

³⁶² S. Guichard 2004, 236–238, wonach bereits οἰγομένης ... θύρης (V. 4) und ἡ ξανθὴ ... κόμη (V. 6) erotisch konnotiert sei, anders Sens 2011, 80.

³⁶³ S. aber Sens 2011, 286: „Asclepiadean authorship is none the less far from certain.“

³⁶⁴ Zu den Auflösungsversuchen dieser Korruptele vgl. Guichard 2004, 428–429; Sens 2011, 287–288.

³⁶⁵ S. Sens 2011, 287.

³⁶⁶ S. unten v. a. Tib. 1,2,16.

³⁶⁷ S. unten v. a. Ov. am. 1,1,1–2. 3. 17–18. 28), aber auch Prop. 3,9,9–16, Tib. 2,4,20 und Ov. am. 2,1,12. 36.

Versprechen³⁶⁸ sowie der Topos von der Liebe als Wunde (V. 3: τρωθεῖς)³⁶⁹ bzw. Krankheit,³⁷⁰ die durch einen Pfeil (V. 4: βέλος) ausgelöst wird³⁷¹ und mit Feuer (V. 4: πυρὸς) verbunden ist.³⁷²

Dieser Schnelldurchlauf durch einige hellenistische Epigramme hat also folgende Paraklausithyron-Elemente zutage gefördert:

- 1) Nachtzeit
- 2) flehentlich vorgetragenes Einlassbegehren
- 3) *exclusus-amator*-Sprecher
- 4) Adressierung des Objekts der Begierde
- 5) Symposiumsvorgeschichte
- 6) alkohol- oder begierdeninduzierte Unzurechnungsfähigkeit des Sprechers
- 7) Interaktion mit (Tür-)Pforten
- 8) Härte und Kälte des/r Geliebten und der Tür
- 9) Mentalität der ausgleichenden Gerechtigkeit
- 10) Erbarmen Dritter
- 11) *carpe-diem*-Betrachtungen des Sprechers
- 12) Apostrophe, aber auch Aktivität unbelebter Objekte (Kränze, Tür)
- 13) Kompensationserotik
- 14) innerer Monolog
- 15) Klage über gebrochene Versprechen
- 16) Topos der Liebe als Wunde/Krankheit
- 17) Liebe durch Pfeilschuss/als Feuersbrunst

Was in den römischen Paraklausithyra noch dazutreten wird, ist die Figur des ‚Nebenbuhlers‘.³⁷³ Es ist schon erwähnt worden, dass der Status der römischen Adressatinnen des Paraklausithyron im Vagen bleibt. Genauso ist es mit ihren jeweiligen ‚Partnern‘ auch.³⁷⁴ Meist bleibt diese Figur namenlos, einfach ein *vir*, der Zuhälter, ‚Hauptsponsor‘, weiterer Geliebter³⁷⁵ oder Ehemann sein könnte. Bisweilen ist er eindeutiger mit *coniunx* als Ehemann bezeichnet.

Bereits die Betrachtung der hier vorgestellten hellenistischen Texte offenbart folglich die Schwierigkeit, zu ermitteln, was standardisierte Topik, was artistische Durchbrechung derselben sein könnte. Da keine Einigkeit darüber zu erzielen ist, welche der tabellarisch

³⁶⁸ Vgl. etwa Prop. 1,8,17; 1,11,16; 1,15,2. 25. 33–38; 2,5,3; 2,9,28; 2,16,47–56; 2,18a,19; 4,7,13. 70; Tib. 1,4,21–26 (ironisch); 1,8, 63; 1,9,1–2; Hor. carm. 2,8; Ov. am. 1,8,85–86 (ins Gegenteil verkehrt); 2,3,1–4. 19–22; 3,3,10; 3,11,21–22; ars 523. Caston 2012, 159 sieht in dieser Klage über Vertrauensbruch *ex negativo* einen Diskurs über *fides* artikuliert, dessen Relevanz sich auch auf den sozialen und politischen Bereich erstreckte.

³⁶⁹ S. unten Prop. 1,16,5; Hor. carm. 3,10,15; Ov. am. 2,1,7; vgl. Verg. Aen. 4,1.

³⁷⁰ S. unten Tib. 1,2,61–66 (ins Gegenteil verkehrt). 90 (?); Hor. epod. 11,6. 16–17; carm. 1,25,13–15; Prop. 2,1,57–64; 2,34,25; Ov. am. 1,6,34–36; vgl. Prop. 1,5,28; Tib. 2,3,13–14; Ov. epist. 5,149; met. 1,523; s. Fantham 1972, 86–89. Vgl. zu dem Topos ferner Caston 2012, 21–47.

³⁷¹ S. unten Prop. 2,13a,2; Ov. am. 1,1,21–26; 2,1,7.

³⁷² S. unten Tib. 1,2,100; 2,4,5–6. 40–42 (ins Gegenteil verkehrt); Prop. 2,34,44; Hor. epod. 11,4. 13. 27; carm. 1,6,19; 1,25,13; 2,12,25; Ov. am. 1,1,8. 26; 2,1,8. Für Guichard 2004, 427 macht der bipolare Gegensatz von Feuer (V. 3–4) und Kälte (V. 1–2) den Reiz des Epigramms aus.

³⁷³ S. unten Prop. 1,16,33 (*alterius*); Tib. 1,2,5. 18–22 (bes. 21: *viro*). 43 (*coniunx*). 57–58. 67–72; Hor. carm. 1,25,2–9; 3,10,2 (*nupta viro*). 16.

³⁷⁴ Vgl. dazu Yardley 1978, 22.

³⁷⁵ Vgl. Putnam 1987, 64: „settled lover.“

angeführten Elemente zwingend vorliegen müssen, um ein Gedicht als Paraklausithyron zu klassifizieren, ist schon der Verdacht geäußert worden, dass nur Variationen der Standardtopik tradiert worden sind und an keiner Stelle die Standardtopik selbst.³⁷⁶ Ein gutes Beispiel für diesen Variationscharakter ist etwa Theokrits Idyll 11, das hier aufgrund seiner Länge nicht näher diskutiert werden kann. In Idyll 11 wird nicht einmal der aus dem sprechenden Namen ‚Para-klausithyron‘ als Mindestanforderung deduzierbare (intradiegetische) Ort des Geschehens, die Schwelle vor der Tür, eingehalten. Zugegebenermaßen verlangt die Übertragung der Schwelle auf den Strand dem Rezipienten nicht allzu viel Phantasie ab, da man sich den Strand leicht als Schwelle zur Wohnung der Nereide, dem Meer, vorstellen kann. Aber dass Idyll 11 gerade kein Paraklausithyron im Wortsinne darstellt, ist sicherlich Teil des „Ergänzungsspiels“.³⁷⁷

Dieselbe Schwierigkeit stellt sich auch bei der Betrachtung augusteischer Paraklausithyra ein: Wohin man auch blickt, eine Paraklausithyron-Variation.³⁷⁸ Dies gilt sogar für die zeitlich dazwischenliegende römische Komödie, in der mit dem *Curculio* eine sich in reziprokes Wohlgefallen auflösende Klage vorliegt.³⁷⁹ Es wäre darum nicht übertrieben, in Analogie zum Variantencharakter des Mythos³⁸⁰ vom Variantencharakter des Paraklausithyron zu reden. Die Forschung greift meist zirkelschlussartig sowohl zur Rekonstruktion der Topik als auch hinsichtlich ihrer Variationen auf die gleichen Texte zurück. Das Resultat ist nicht selten eine nichtssagende Definition der Standardtopik, zu der Merkmale wie Ausgeschlossenheit, Klage oder Flehen³⁸¹ zählen, die auch in anderen Gedichten anzutreffen sind.³⁸² Als zweite Möglichkeit wird an der Definition von Topik schlechthin gefeilt, was prinzipiell ein sinnvoller Ansatz sein könnte. Die Ergebnisse sind aber auch hier unbefriedigend, wenn lediglich eine sophistische Zweiteilung der definitorischen Elemente in notwendige und hinreichende vorgenommen wird. Diese

³⁷⁶ S. Henderson 1973, 54: „In fact, among the numerous surviving Greek and Latin examples of the motif, none is complete in all details or preserves the original genre or ‚Urlied‘. Only the variations have survived, it seems.“

³⁷⁷ Zu dieser typischen Struktur in hellenistischer Literatur vgl. z. B. Bing 1995; Kirstein 2002; Meyer 2005, 96–97.

³⁷⁸ S. z. B. Canter 1920, 362; Auhagen 1999, 102; 108; Dimundo 2000, 96. Vgl. James 2003, 137: „[I]ts [sc. the paraklausithyron’s] pure form seems to have held little attraction for the elegists, who either combine it with other topoi or invent a twist to provide variety to the standard form.“

³⁷⁹ Vgl. dazu Frangoulidis 2013.

³⁸⁰ S. Emmerich u. Seidensticker, Bernd u. Vöhler, Martin 2005, 2.

³⁸¹ Vgl. beispielsweise James 2003, 295, Anm. 67, die auch sonst nicht vor ‚verwischenden‘ Kategorisierungen zurückschreckt, wie auch ihre Unterordnung des Propemptikons unter die Oberrubrik Paraklausithyron zeigt (134. 141).

³⁸² So folgert denn auch Herrmann 2011, 184 in einer Weise, die die Operabilität des Begriffs völlig in Frage stellt: „So sind dem Verständnis nach der überwiegende Teil der Elegien παρακλαυσίθυρα.“

Zweiteilung zeigt zwar das Dilemma auf, bietet aber keinen Ausweg daraus.³⁸³ In einer ähnlichen Sackgasse steckt auch die Kategorisierung des Paraklausithyron: Für die einen ist es eine Gattung,³⁸⁴ für die anderen nur ein Motiv,³⁸⁵ für viele beides.³⁸⁶ Am brauchbarsten und neutralsten erscheint die Auffassung des Paraklausithyron als Form von lyrischer Dichtung,³⁸⁷ wobei lyrisch hier nicht antik-metrisch zu verstehen ist, sondern Poesie aus der Sicht eines Ich meint. Mit Bachtin³⁸⁸ könnte man sie auch als kompositionelle Form bezeichnen.

Da die Form des Paraklausithyron bei Aristophanes besonders greifbar wird,³⁸⁹ liegt es nahe, dass die griechische Komödie bei der Vermittlung in die römische Literatur eine Rolle gespielt hat. In der Folge scheint diese Form über die römische Komödie von Plautus und Terenz, bei denen sie ebenfalls vorkommt,³⁹⁰ in die römische erotische Dichtung eingegangen zu sein. Dafür spricht auch, dass nicht nur die Paraklausithyra im engeren Sinne, sondern auch jegliche Paraklausithyron-Anspielung in der augusteischen Dichtung oft humoristisch anmutet.³⁹¹ Im Übrigen setzen die Elegiker in ihrer Dichtung aber auch sonst „Strukturen, Figuren, Situationen und das Lexikon der römischen Komödie ein.“³⁹² Diese Übereinstimmungen zwischen der römischen Komödie und der römischen Elegie wurden schon früh in der Forschung gesehen. Über eine gemeinsame Quelle wurde jedoch keine Einigkeit erzielt: Für die einen schöpft die römische Elegie aus der (postulierten) subjektiv-erotischen hellenistischen Elegie,³⁹³ für die anderen aus dem hellenistischen

³⁸³ Vgl. etwa Cairns 2007, 6, der eine letztlich an mathematische Begrifflichkeiten erinnernde Unterscheidung in „primary elements“ („the only final arbiters of generic identity“) und „secondary elements (topoi)“ („the smallest divisions of the material of any genre [...] which] help, in combination with the primary elements, to identify a generic example“) trifft. Natürlich ist auch die Analogie zum Variantencharakter des Mythos nicht ohne jegliche Schwachstelle: Immerhin sind die Grenzen von dessen Variationsbreite ebenfalls nicht unproblematisch, vgl. Graf 2010, 633; vgl. auch die Ausführungen zum Mythologem und Mythenkern bei Blumenberg 1996, 165–166.

³⁸⁴ Vgl. Wimmel 1983, 70 m. Anm. 104: „genre“; Albrecht 2000a, 295: „kleinerer Gedichttyp[us].“

³⁸⁵ Vgl. Canter 1920, 361: „theme“; Copley 1956, 1: „motif, theme, or story“; Burck 1966, 244 „Motiv“; Henderson 1973, 51: „motif“; Auhagen 1999, 105: „Thema“; Cairns 2007, 6: „Genres in this sense are not classifications in terms of form as are epic, lyric, elegy, or epistle, but classifications in terms of content.“ Nappa 2007, 57–58: „topos [...] frame“.

³⁸⁶ Vgl. James 2003, 31. 295, Anm. 67: „[E]legiac figure [...] generic name [...] poem.“

³⁸⁷ S. Frangoulidis 2013, 268: „[F]orm of lyric song.“

³⁸⁸ Dazu oben S. 23.

³⁸⁹ S. oben Fn. 335.

³⁹⁰ S. Plaut. Curc. 1–164. bes. 145–155; Merc. 408–409; Persa 654–672; Ter. Eun. 46–49. 81–83. 86–98. 155–161. 771–816; s. ferner Herrmann 2011, 184–187. Vgl. zur Komödie und Prop. Yardley 1972, zur Komödie und Tib. Littlewood 1983. Vgl. zu einer Ableitung von Ov. am. 1,6 aus griechischen und römischen Komödien Reitzenstein 1906, 156. 158, nur aus römischen Barsby 1996, 140–143. Einen konzisen Vergleich meines Korpus’ mit der römischen Komödie hinsichtlich der erotischen Topoi gibt Fantham 1972, 82–91.

³⁹¹ S. unten v. a. Tib. 2,4,19–21. 31–34; Ov. am. 2,1,17–22. 27–28; 3,1,41–46.

³⁹² Herrmann 2011, 223; vgl. Konstan 1994, 150–159.

³⁹³ S. Leo 1912, 143–157. Zu einem Revival Leos vgl. Thomas 1979.

Epigramm.³⁹⁴ Der heute so gern genutzte Terminus technicus Paraklausithyron ist dagegen nicht der griechischen Dichtung entnommen, sondern erst in der späteren griechischen Wissenschaftsliteratur bei Plutarch (mor. 753b) nachweisbar. Interessanterweise liefert auch der ‚Namensgeber‘ Plutarch eine Variante, allerdings eine, die in augusteischer Zeit so nicht realisiert worden war: Sängerin ist hier nämlich eine *exclusa amatrix*.³⁹⁵

Natürlich ist eine sexuelle Deutung des Paraklausithyron als ausgestaltetes Bild einer Penetrationsphantasie möglich.³⁹⁶ In ähnlicher Weise wird die europäische Literatur des Mittelalters die *militia amoris*-Topik übernehmen und die Frau als Festung darstellen, zu der es vorzudringen gilt: Diese Bildersprache wird dann zu der Allegorie schlechthin avancieren.³⁹⁷

Wie sich auch in den hier diskutierten Gedichten zeigen wird (s. etwa Tib. 1,2,95), ist das Paraklausithyron in augusteischer Zeit auch zu einer Chiffre³⁹⁸ für erotische Thematik an sich geworden.³⁹⁹ Aber der Assoziationsraum der Türschwelle, des *limen*, reicht weit darüber hinaus: Krieg und Frieden, Eheglück und -unglück, Religion, Magie.⁴⁰⁰ Ich werde auf Ersteres und Letzteres (s. etwa Ov. am. 1,6) zurückkommen. Ähnlich also wie bei der generischen Festlegung des elegischen Distichons auf Erotisches hat eine Verengung der Bildersprache stattgefunden.⁴⁰¹

³⁹⁴ S. Jacoby 1905, 81–101, der die Existenz der subjektiv-erotischen hellenistischen Elegie bestreitet und die römische Elegie als „ihrem Inhalt nach – rein lyrisch“ bezeichnet (49, Anm. 2). Zu einer Abwägung Leos und Jacobys vgl. Conte 1989, 445, Anm. 8.

³⁹⁵ Vgl. indes Henderson 1973, 55–60 und Davis 1991, 217, welche die imaginierte gealterte Lydia in Hor. carm. 1,25 als *exclusa amatrix* deuten; singen tut sie jedenfalls nicht.

³⁹⁶ Vgl. z. B. Pucci 1978, 55: „crossing the LIMEN and possessing the mistress become the same thing“, Cahoon 1985, 32: „his [sc. Ovid’s in am. 2,1,27–28] doors are simply the genitalia of the *amica*“ und Ryan u. Perkins 2011: „Words for doors and entranceways often have a sexual double entendre in elegiac poetry, and physical access to the house and the mistress are linked.“ Zur Lexik s. Adams 1982, 89. Zum Teil ist auch ausschließlich ein erotischer *premier sens* zu konstatieren, vgl. etwa Tib. 1,10,54 und Hor. epod. 11,22, (dazu unten Fn. 593).

³⁹⁷ Vgl. z. B. Bauschke 2006. Das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* führt denn auch das Beispiel von der „Eroberung der Frau“ als Eroberung einer Burg s. v. Allegorie an (Weimar 1997, 46). Bereits in Ovids Paraklausithyron (s. unten am. 1,6,29) wird eine Parallele zwischen belagerter *puella* und belagerter Stadt gezogen.

³⁹⁸ Der Begriff Chiffre ist der einzig passende, da die Form sowohl einen primären Kontext (Serenade) als auch einen sekundären (erotischer Stoff) aufruft, zwischen diesen Ebenen aber kein Bruch die Uneigentlichkeit suggeriert. Auch eine fortgeführte Metapher, eine Allegorie, ist darum ausgeschlossen. Ebenso ist Symbol ein ungeeigneter Begriff. Zum einen unterscheidet es sich von letzterer durch den besonderen Charakter der Allusivität und zum anderen wegen des eindeutigen Zusammenhangs zwischen Erst- und Zweitkontext. S. zu diesen Begriffsabgrenzungen kurz und prägnant Küpper 2003, 202–203.

³⁹⁹ Ähnlich schon Copley 1956, 112: „Tibullus makes it [sc. the paraklausithyron] the very song of love itself.“ Meeren 2008, 239 bezeichnet es gar als Symbol, was m. E. nicht zutreffend ist (s. oben Fn. 398); sie zeigt übrigens wie sowohl die Idee der Festung (258–259) als auch die des *exclusus amator* (255–258) Eingang in Senecas philosophische Schriften gefunden hat. Copley 1956, 74. 79–80 fasst es wenigstens in Properz’ Werk als ein Paradigma für die Erfahrungen des *poeta amator*.

⁴⁰⁰ S. dazu Debrohun 2003, 126–127 m. Literatur.

⁴⁰¹ S. Debrohun 2003, 155: „[T]he threshold was a Roman cultural symbol ‚reduced‘ by the love poet to represent his concerns exclusively.“

Die entkontextualisierte Übertragung dieser Struktur des Einlassbegehrens erfreute und erfreut sich einiger Beliebtheit.⁴⁰² So hat Karl Reinhardt 1941 zwar nicht den Begriff Paraklausithyron selbst, aber die ihm zugrunde liegende Struktur auf die Philologie schlechthin übertragen: Im Vorwort beschreibt er sein Werk als eines, „in dem [...] immer vor Türen geführt wird, in die man nicht eintritt.“⁴⁰³ Dieses Bild für die philologische Methode hat auch noch in jüngerer Zeit Zuspruch gefunden.⁴⁰⁴ Neben der Anwendung auf die Methode der Philologie lässt sich in letzter Zeit auch diejenige auf die Objekte der Philologie verzeichnen: Auf diese Weise wurde die Paraklausithyron-Struktur schon auf ganze Werkteile der augusteischen erotischen Dichter, wie etwa Ovids Exildichtung, angewendet.⁴⁰⁵

Demgegenüber soll hier eine sehr kleinteilige Analyse einzelner Gedichte, die die Form Paraklausithyron auf diverse Weise verwenden, vorgenommen werden. Wie angekündigt, stehen eher formale Eigenheiten und deren Politizität im Fokus, also neben Metrik, Syntax und rhetorischen Stilmitteln, auch intertextuelle und metapoetische, vor allem architextuelle Aspekte. Dass erotische Themen an sich in augusteischer Zeit als Politikum angesehen werden konnten, war ja bereits in der Einleitung⁴⁰⁶ angeklungen: Die folgenden Analysen sollen zeigen, dass und warum das auch jenseits von Spannungen zu explizit erotischen Fragen – etwa den Ehegesetzen – so ist. In dieser Verbindung von Erotik und Politik könnte der Grund dafür liegen, warum die Texte des Kallimachos für die augusteischen erotischen Autoren so attraktiv gewesen sind, obwohl dessen Werk stofflich eher als unerotisch zu bezeichnen ist: Die wenigen Liebes- und Erotik-Motive werden meist als Reverenz an die Ptolemäer und ihre Usance der Geschwisterehe⁴⁰⁷ gelesen.⁴⁰⁸

Welche augusteischen Gedichte unter das Rubrum Paraklausithyron gerechnet werden, hängt davon ab, ob man es als Motiv oder Gattung wertet. Gerade in der älteren

⁴⁰² Nur Mangel an Taktlosigkeit oder klassischer Bildung hat uns wohl davor bewahrt, dass der Begriff Paraklausithyron nicht *ex post* auch auf den mit „Ich will da rein!“ Einlass ins Bonner Kanzleramt begehrenden Juso-Vorsitzenden Gerhard Schröder angewandt wurde (*Der Spiegel*, 03.02.2003, Nr. 6, S. 46).

⁴⁰³ S. Reinhardt 1948, 8. Vielleicht ist dieses Bild von Nietzsches Vorrede zur *Morgenröte* inspiriert, vgl. Nietzsche 1988, 17: „[S]ie [sc. die Philologie] selbst wird nicht so leicht irgend womit fertig, sie lehrt gut lesen, das heißt langsam, tief, rück- und vorsichtig, mit Hintergedanken, mit offen gelassenen Türen, mit zarten Fingern und Augen lesen...“

⁴⁰⁴ Vgl. Hölscher 1995, 82; Gumbrecht 2003, 82 m. Anm. 39.

⁴⁰⁵ Die gesamte Exildichtung Ovids erklärt Miller 2004, 212 kurzerhand zum Paraklausithyron, vgl. Bonjour 1985, 14. 16–17; Edwards 1996, 118; Claassen 1999, 89. Eine Rechtfertigung dafür bezieht er ausgerechnet von dem ‚Begriffspräger‘ Plutarch, in dessen Beschreibung von Cicero im Exil er die Figur des *exclusus amator* zu entdecken meint (Cic. 32,5: πρὸς τὴν Ἰταλίαν ὥσπερ οἱ δυσέρωτες ἀφορῶν). Tornau 2007 beschränkt sich immerhin auf die *Tristia*. Ich will damit nicht von der Hand weisen, dass Ovids Verse einer solchen Deutung (z. B. Pont. 2,7,38; trist. 3,2,21–24) zuarbeiten und ein untersuchungswürdiges Sujet abgeben. Das heißt aber nicht, dass sie zur literaturwissenschaftlichen Begriffsbildung herangezogen werden sollten.

⁴⁰⁶ S. oben S. 1–2.

⁴⁰⁷ S. dazu z. B. Hintzen-Bohlen 1992, 77–79.

⁴⁰⁸ S. Harder 2012a, 33. 544.

Forschung wird nur das Ständchen als solches dem Paraklausithyron als kompositioneller Form zugesprochen und dann auch noch hinsichtlich seiner ‚Aufführbarkeit‘ vor der Tür überprüft.⁴⁰⁹ Dieser letzte Ansatz erscheint mir verfehlt, und ich betrachte die Serenaden als Lesetexte, was sie im Übrigen selbst nahelegen.⁴¹⁰ Im Folgenden sollen Properz’ Elegie 1,16, Tibulls Gedicht 1,2, Horaz’ *Epode* 11, *Oden* 1,25 und 3,10 sowie Ovids *Amores*-Elegie 1,6 untersucht werden. Mit Ausnahme der Tibull-Elegie, der unter diesem Gesichtspunkt nur in Teilen (nämlich 1,2,1–34) Beachtung geschenkt wird, und der *Epode* Horaz’, sind dies allesamt als ‚typisch‘ angesehene Paraklausithyra.⁴¹¹

In gewisser Weise stellen diese verschiedenen Paraklausithyron-Gedichte die hier untersuchte Prävalenz der äußeren Form über den inneren Gehalt performativ dar: Dem elegischen Ich gelingt es zu keinem Zeitpunkt, die Schwelle zu überschreiten und zu der Geliebten vorzudringen. Es bleibt ihm gar nichts anderes übrig, als im artistischen Singen, in der Form, zu verharren – der (Haus-)Inhalt, der (leibliche) Stoff seiner *puella* bleibt ihm vorenthalten. Dieser Umstand wird teilweise strukturell innerhalb des jeweiligen Gedichtbuches noch betont, wenn etwa Ovid dem unten näher analysierten am. 1,6 als Pendant am. 1,13 gegenüberstellt, ein Gedicht, das selbst kein Paraklausithyron ist, das man aber theoretisch als Realisierung dessen lesen könnte, worum im Paraklausithyron immer gebeten wird. Am. 1,13 setzt nämlich den morgendlichen Abschied von der Geliebten – ähnlich wie die wohl berühmteste Passage aus *Romeo und Julia* – in Szene. Dies setzt zwar voraus, dass die geliebte Person dem elegischen Ich letztendlich Einlass gewährt hat und das Stelldichein endlich stattgefunden hat. Im tatsächlichen intradiegetischen Gedichtgeschehen von am. 1,13 wird aber wieder keine erotische Begegnung geschildert, sondern wie in am. 1,6 erneut nur eine Schwellensituation thematisiert, nur in umgekehrter Richtung.⁴¹² In dieser Abschiedsszene liegt der Fokus wie beim Paraklausithyron auf dem äußeren Geschehen. Statt das im Innern Erlebte zu feiern, wird – unterstützt durch artistische Aitiologien⁴¹³ und intratextuelle Verweise⁴¹⁴ – der (un-)zeitige Aufgang der missgünstigen Aurora thematisiert. Das Paraklausithyron kann für das oben genannte ‚Wechselspiel‘ zwischen Form und Inhalt die ideale Bühne abgeben, auf der

⁴⁰⁹ S. z. B. Reitzenstein 1906, 166–167; Canter 1920, 365.

⁴¹⁰ S. unten Hor. epod. 11,2; Ov. am. 3,1,53–58. Auch die Tatsache, dass die Tür in Prop. 1,16,17–44 ein Paraklausithyron-Ständchen ‚herbeten‘ kann, legt eine Existenz dieses Gedichttypus in schriftlich fixierter Form nahe.

⁴¹¹ Vgl. Dimundo 2000, 96, die sie als „versioni migliori“ bezeichnet.

⁴¹² S. unten S. 73 m. Fn. 453 das ähnliche Konzept von Pucci 1978, demgemäß die Schwelle sich immer nur verschiebt.

⁴¹³ Entlehnt hat Ovid – wie Properz für Teile seines vierten Elegienbuches – diese Verbindung von Liebesthematik und Aition, „dem kallimacheischen Merkmal überhaupt“ (Thomas 1986, 64), Kallim. ait. fr. 67–75e Harder. Er wird sie dann in vielen der 256 *Metamorphosen*-Geschichten meisterlich durchdeklinieren.

⁴¹⁴ Vgl. am. 1,13,34 und met. 13,587, am. 1,13,37 und met. 7,700–713.

die Ambivalenz des *limen* zur Schau gestellt wird.⁴¹⁵ Denn das Paraklausithyron fungiert intradiegetisch als Schnittstelle zwischen öffentlichem und privatem Raum: Das ‚allerprivateste‘ wird ganz öffentlich kundgetan, indem die lauten Klagen im Straßenbereich vorgetragen und die Kränze und/oder Liebesbriefe an die Tür geheftet werden. Man kann hier mit Rancière feststellen, dass die Aufteilung dessen, was gemeinhin als öffentlich oder privat angesehen wird, verschoben, ja, kurzzeitig zumindest sogar aufgehoben ist. Die in Hinblick auf Augustus gemachte Feststellung, dass unter seiner Regierung Privates und Öffentliches verschmelze,⁴¹⁶ ist auf dieser fiktionalen Ebene bereits realisiert. Trotz dieser Verschmelzung bleibt aber gleichwohl eine Grenze in der Form des *limen* erhalten. Der Sprecher versucht zwar dessen Starrheit zu überwinden. Der Umstand aber, dass diese Versuche einerseits erfolglos bleiben, dass andererseits paradoxerweise ihre Erfolglosigkeit den erfolgreichen Dichtungsakt garantiert, zementiert die Notwendigkeit des *limen*.

⁴¹⁵ S. Pucci 1978, 62. Man könnte hier an die Liminalitätstheorie eines Victor Turner denken, die etwa Bowie 1993 zum Verständnis des bereits erwähnten Aristophanes sehr fruchtbar gemacht hat. Doch eignet sie sich m. E. weniger für die Paraklausithyra: Geht es doch in den dort thematisierten ‚Schwellensituationen‘ um Stillstand, in ihnen wird gerade keinerlei Entwicklung geschildert, sondern das elegische Ich behält seinen Status bei. Wenn sich etwas ändert, dann ist es der Blick auf die Schwelle.

⁴¹⁶ Dazu unten allgemein S. unten S. 259 m. Fn. 1381 und S. 273 m. Fn. 1483, m. Bezugnahme auf Hor. Fn. 606. 1130.

3.1.1 Properz

1,16: Türmonolog

Die etwa 28 v. Chr. publizierte Monobiblos besteht aus 22 Elegien, die bis auf die Gedichte 20–22 allesamt die Figur der Cynthia zum Thema haben. Es lassen sich im Einzelbuch entlang des Themas bzw. des Adressaten mehrere strukturelle Entsprechungen ausmachen.⁴¹⁷ Innerhalb dieser Struktur bildet die Elegie 1,3 das Pendant zum Paraklausithyron 1,16.⁴¹⁸ Ähnlich wie oben am Beispiel von Ov. am. 1,6 und 1,13 ausgeführt, werden auch bei Properz gegensätzliche Schwellensituationen thematisiert. So wird in 1,3 beschrieben, wie das vom Gelage berauschte elegische Ich die schlummernde Cynthia auf deren Lager betrachtet, sich aber nicht traut, die Schwelle zu überschreiten, sie im Schlaf zu besitzen, und sie stattdessen schmückt.⁴¹⁹ Gegen Ende wird in direkter Rede die Klage der schließlich erwachten Cynthia referiert: Sie unterstellt dem elegischen Ich, geradewegs von der Schwellensituation Paraklausithyron zu kommen, also von der Schwelle einer andere Frau.⁴²⁰ Dabei wünscht sie ihm – eine Art Talionsprinzip bemühend – so unglückliche Nächte wie die ihrige.⁴²¹ Sie habe nämlich, während es stundenlang bei der anderen war, allein und unglücklich gewartet, bis sie endlich über die Schwelle des Schlafes geglitten sei. Das Paraklausithyron 1,16 nimmt direkt auf 1,3 Bezug: Es ist als Erfüllung der dort ausgestoßenen Verwünschung Cynthias lesbar, das elegische Ich möge ebensolche Nächte verbringen wie sie, gleichzeitig bietet es aber auch das Paradigma für den zu dieser Verwünschung führenden Anlass.

In der Forschung wurde vielfach der artistische Charakter dieses ersten Paraklausithyron im properzischen Œuvre festgestellt und seine Sonderstellung betont. So wurde es als „das vielleicht beste von den aus der Antike überlieferten“ Paraklausithyra

⁴¹⁷ Dazu ausführlich Baker 2000, 11–15. Anders schätzt Álvarez Hernández 1997, 90 1,16 als exponierte Einzelelegie ein.

⁴¹⁸ Zu dem problematischen Überlieferungszustand von Prop. 1,16 vgl. Georg 2001, 133–139. Zum Paraklausithyron bei Properz vgl. Penna 1951, 150–152; Copley 1956, 113–124; Boucher 1965, 420–422; Fedeli 1980, 364–367; Debroun 2003, 127–134.

⁴¹⁹ Dieses Schmücken der reglosen Frau (Prop. 1,3,21–26) wird Ovid in seiner Geschichte über Pygmalion und dessen Statue (met. 10,259b–269) übernehmen, vgl. dazu Sharrock 1991, die Pygmalion als Parallelerscheinung des Elegikers ansieht (s. unten Fn. 1284). Vgl. Valladares 2005, die das Erwachen Cynthias (1,3,34–46) mit dem Erwachen der Pygmalion-Statue (met. 10,293–294) kontrastiert.

⁴²⁰ S. Prop. 1,3,35–38: *tandem te nostro referens iniuria lecto | alterius clausis expulit e foribus? | namque ubi longa meae consumpsi tempora noctis, | languidus exactis, ei mihi, sideribus?* (Hat dich endlich unserem Bett zugeführt die Beleidigung | der anderen und von den Türflügeln, den verschlossenen, verjagt? | Denn wo hast du die lange Zeit der Nacht, der meinigen, verbracht, | ermattet, weh mir, nachdem vertrieben sind die Sterne.)

⁴²¹ S. Prop. 1,3,39–40: *o utinam talis producas, improbe, noctes, | me miseram qualis semper habere iubes!* (Wenn du doch auch solche verbrächtest, Schändlicher, Nächte, | wie du sie mich Elenden immer zu haben heißt).

überhaupt bezeichnet.⁴²² Auch der oben diskutierte Vergleich zur Epoche des Barock wurde zur Charakterisierung dieser Elegie bemüht.⁴²³ Der artistische Charakter dieser Elegie wird nicht zuletzt auch daran besonders deutlich, dass sich die Forscherinterpretationen diametral gegenüber stehen: Sehen die einen Ironie am Werke und das Bedauern der Tür, nicht mehr so oft für Liebhaber in den Angeln gedreht zu werden,⁴²⁴ nehmen die anderen den Schamlosigkeitsvorwurf der Tür gegenüber der Herrin äußerst ernst.⁴²⁵ Ein weiteres artistisches Merkmal könnte man in dem Hang zu mehrsilbigen Pentameterendungen sehen.⁴²⁶

Wird die unten analysierte *Amores*-Elegie 1,6 Ovids wegen ihres ungewöhnlichen Adressaten herausgestellt, so liegt hier die Originalität in der gewählten Sprecherperspektive:⁴²⁷ Die Tür selbst, die sonst ob ihres Verschlussenseins sowohl die Ursache der (An-)Klage als auch deren Adressatin darstellt, spricht hier nicht nur, nein, sie klagt: Erst setzt sie ihre Vergangenheit von der Gegenwart ab, um dann als Beispiel für die beklagenswerte Gegenwart ausführlich die Serenade eines *exclusus* wiederzugeben, die sie schließlich literaturkritisch bespricht.

Und auch wenn Properz hier auf eine Scharnierverstechnik à la Ovid verzichtet, ist auch seine Komposition mit sechs Teilen à acht Versen nicht weniger kunstvoll.⁴²⁸ Auf die direkte Rede der Tür in eigener Sache entfallen mit den Hauptteilen A und B sowie dem Subteil b2 lediglich 20 Verse, während auf das in indirekter Rede gegebene Ständchen mit den Hauptteilen C1–C4 (exklusive des Subteils b2) ein Anteil von 28 Versen kommt. Trotz der gewählten Fokussierung, die hier einmaligerweise einen Blick von außen auf den *exclusus amator* gewährt, bleibt dieser also im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, wie sich auch aus folgendem Schema ersehen lässt:

Strukturübersicht						
Teil	Vers	S.-teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A	1–8	Vergangenheit und Gegenwart der Tür				8
		a1	1–4	Vergangenheit	<i>olim</i>	4
		a2	5–8	Gegenwart	<i>nunc</i>	4
B	9–16	Gegenwart der <i>domina</i>				8
C1	17–24	„Paraklausithyron“				8
C2	25–32	„Paraklausithyron“				8

⁴²² Copley 1956, 114. Vgl. Hodge u. Buttmore 1977, 176; Yardley 1979, 155.

⁴²³ Burck 1966, 245. Zum Barockvergleich s. oben S. 38.

⁴²⁴ S. z. B. MacKay 1956; Baker 2000, 144–153.

⁴²⁵ S. z. B. Camps 1961, 82–85; Morgan 1977, 58; Richardson 1977, 190; Butler u. Barber 1996, 176–179.

⁴²⁶ S. Cairns 2006b, 146–218. Cairns bemüht sich, dem in der Forschung verbreiteten Vorurteil zu begegnen, die mehrsilbigen Endungen seien ein Phänomen des frühen Properz (147). Wie dem auch sei, beläuft sich ihr Anteil in 1,16 mit 11 viersilbigen und 7 dreisilbigen Endungen auf 24 Pentameter 46% bzw. 29% und ist damit immer noch beträchtlich höher als im gesamten Buch 1, wo der Anteil mit 89 viersilbigen und 32 dreisilbigen auf 353 Pentameter 25% bzw. 9% beträgt.

⁴²⁷ Hypotext für diese narratologische Begebenheit ist mit Sicherheit Cat. 67, 9–14. 17. 19–28. 31–48.

⁴²⁸ S. Baker 2000, 144.

C3	33–40	,Paraklausithyron‘			<i>causa doloris</i>	8	
C4	41–48	,Paraklausithyron‘ und Türkomentar				8	
	b1	41–44	,Paraklausithyron‘		<i>perfida</i>	4	
	b2	45–48	Türkomentar		<i>inuidia</i>	4	

Im Folgenden werden die aufgeführten Hauptteile einzeln vorgestellt und diskutiert.⁴²⁹

Die Tür beginnt ihre Klage mit einem Rückblick:

,Quae fueram magnis olim patefacta triumphis,
 ianua Tarpeiae nota pudicitiae,
 cuius inaurati celebrarunt limina currus,
 captorum lacrimis umida supplicibus,
 5 nunc ego, nocturnis potorum saucia rixis,
 pulsata indignis saepe queror manibus
 et mihi non desunt turpes pendere corollae
 semper et exclusis⁴³⁰ signa iacere faces.

,Die ich geöffnet worden war, einst, für Triumphe, große,
 eine Tür, bekannt für der Tarpeia Keuschheit,
 an deren Schwellen Wagen zahlreich festlich vorbeizogen, vergoldete,
 von der Gefangenen Tränen feucht, der Flehenden,
 5 nun klage ich, von der Trinker Streitereien verletzt, von den nächtlichen,
 gestoßen von Händen, oft, von unwürdigen,
 und nicht lassen sie es mir fehlen, dass Kränzchen hängen, schändliche,
 immer, und Fackeln liegen, als Zeichen für die Ausgeschlossenen.

Schon durch die zwei Zeitebenen (V. 1: *fueram ... olim*, V. 5: *nunc*), die die Tür im ersten Teil (A) etabliert, weist sie sich als rhetorisch nicht minder begabt aus, als es sonst der *exclusus amator* zu sein pflegt. In ihrer goldenen Vergangenheit habe sie ein Renommée gehabt; welches, ist allerdings nicht ganz nachzuvollziehen: Die bekannteste Trägerin des Namens Tarpeia (V. 2) besingt Properz in 4,4, und sie ist bekanntlich gerade *kein* Paradigma für Keuschheit. Letztlich spielt es m. E. keine Rolle, ob sich hinter Tarpeia primär eher ein lediglich geographischer⁴³¹ oder ein chronologischer⁴³² Hinweis verbirgt. Auch die Möglichkeit, andere Mythologeme in Betracht zu ziehen, in denen Tarpeia eine

⁴²⁹ Auch bei den folgenden Gedichtanalysen wird nach diesem Muster verfahren: Die sich aus der Struktur ergebenden Hauptpassagen werden einzeln wiedergegeben, übersetzt und interpretiert. Dabei wird auf eine Strukturübersichtstabelle verzichtet, wenn sich die Struktur in einem Satz beschreiben lässt.

⁴³⁰ Ich folge der Athetese in Fedeli 1994, 33 des in beinahe allen Handschriften überlieferten Schluss-S nicht, da ich den Eingriff in den Text für unnötig und dazu auch noch für pointenärmer halte, vgl. dazu Enk 1946, 139; Hodge u. Buttimore 1977, 177; Butler u. Barber 1996, 177; Baker 2000, 146.

⁴³¹ So etwa Enk 1946, 136, Butler u. Barber 1996, 176 und Shackleton Bailey, David Roy 1956, 46, die eine Anspielung auf den *mons Tarpeius*, also den kapitolinischen Berg in Erwägung ziehen.

⁴³² So vermutet Butler u. Barber 1996, 176 einen Schreibfehler anstelle von *tam priscae* o. ä. und auch Baker 2000, 145 interpretiert einen rein chronologischen Verweis, i. S. v. einer ‚ganz alten Tür‘, in den Eigennamen hinein. Für einen rein zeitlichen Marker entscheidet sich auch Langlands 2006, 201 ohne Verweis auf Butler u. Barber 1996 oder Baker 2000.

konstruktivere Rolle zugesprochen wird,⁴³³ ändert nichts daran, dass der Name Tarpeia in jedem Fall Assoziationen zu dem bekannten Mythologem weckt, nach dem sie sich in Schuld verstrickt. Damit wird eine ironische Ambivalenz erzeugt, die sich nicht so einfach auflösen lässt: Für welche Lesart auch immer man sich entscheidet: Der Widerspruch zwischen einer vorgegebenen Moralität (V. 1–8) bei gleichzeitiger wörtlicher Kolportage von Nicht-Moralität (V. 17–44) bleibt bestehen.⁴³⁴

Weiterhin rühmt sich die Tür, Teil der Triumphzüge gewesen zu sein. Goldene Wagen sollen samt flehentlich-weinenden Kriegsgefangenen an ihr vorbeigefahren sein.⁴³⁵ Damit wird ein zweiter breiter Raum für Anspielungen geschaffen, diesmal nicht so sehr ein mythisch-geschichtlicher, sondern eher ein zeitgeschichtlicher: Angespielt wird hier zumindest auch auf den gerade einmal ein Jahr zurückliegenden dreifachen Triumph des Augustus vom 13., 14. und 15. August 29 v. Chr. Zugleich schwingt paradoxerweise sogar in diesem offiziöse Diskurse evozierenden Wort *triumphis* (V. 1) ein Hauch Erotik mit,⁴³⁶ da ja der erotische Diskurs den Triumphzug für seine Bildersprache appropriiert hat.⁴³⁷

Jetzt hingegen, fährt die Tür fort, kommen Betrunkene mit eindeutig erotischen Absichten (5: *rixis*) heran, die Kränze und Fackeln daließen, nachdem sie ziemlich unsanft an ihrer äußeren ‚Hülle‘ gepoltert hätten. Hierbei ist bezeichnend, dass die Tür außer durch ihre Sprecherrolle auch durch *saucia* (V. 5) weiter personifiziert wird: Dieses zum Liebesdiskurs gehörige Wort insinuiert, dass die Tür in erotischer Hinsicht ebenso sensibel ist, wie es im Paraklausithyron sonst der *exclusus amator* von sich selbst behauptet und sich (erfolglos) wünscht, auch die *puella* möge von der Liebe verwundet werden.⁴³⁸ Metrisch sind V. 3 und V. 5 parallel konstruiert: Beide Hexameter enthalten lediglich eine

⁴³³ S. Cairns 2011, der übrigens als Motivation Properz’ für das Evozieren eines weniger bekannten Mythologems bewusste Provokation ansetzt (182). Er hält die Assoziationskraft des gängigen Mythologems ebenfalls für hoch und bezeichnet die Junktur *Tarpeiae ... pudicitiae* als „scheinbares Oxymoron“ (184).

⁴³⁴ So Hodge u. Buttmore 1977, 176, die deswegen für V. 2 das Fazit ziehen: „[I]ts content totally subverts the grand style.“ Nicht unähnlich – wie seine ‚Parallellstelle‘ nahelegt, nämlich das heute als Vorläufer der *Anti-Poetry*-Bewegung gehandelte Sonett 130 Shakespeares – auch Jones 1992, 304, der im Übrigen alle genannten Rekonstruktionsversuche kritisiert. Einen Hang zu Paradoxie in dem Vers sehen auch Little 1972 und Dee 1979, 245. Die etwa von Heyworth 2007b, 24 und Heyworth 2007a, 70–71 favorisierte Lesart *Patriciae ... Pudicitiae* (vgl. dazu Fedeli 1980, 368–369) löst vielleicht die Paradoxie von V. 2 auf, den schon Enk 1946, 136 zu den „schwersten“ zählt. Sie ändert indes nichts an dem oben festgestellten Widerspruch und an den anderen Polyvalenzen (etwa von *nobilis*, V. 10).

⁴³⁵ Galinsky 1969, 80 moniert, dass Properz den historischen Triumphzug völlig falsch wiedergebe, weil er insinuiere, dass an seinem Ende das Wohnhaus des Triumphators statt des Kapitols steht – der Einspruch wäre freilich obsolet, wenn man Tarpeia als geographischen Verweis auffasst, vgl. Fn. 431. Dass die Augusteer in der Beschreibung des Triumphzuges durchaus frei zu verfahren pflegen, zeigt auch Verg. Aen. 8,720 (dazu unten Fn. 1363): Hier wird das dem Jupiter gewidmete Kapitol gegen das Wohnhaus des Triumphators getauscht, bilden doch Apollotempel und Augustuswohnhaus eine Einheit (dazu unten S. 259).

⁴³⁶ S. Baker 2000, 144: „[T]he metaphorical triumphs of the ‚service of Venus‘ are to be envisaged as well.“ Auch die *inaurati ... currus* (V. 3) lassen sich vor dem Hintergrund als goldene Triumphwagen Amors deuten (MacKay 1956, 18; Baker 2000, 144).

⁴³⁷ Dazu oben S. 2 m. Fn. 7.

⁴³⁸ Dazu oben Fn. 369 (mit Belegstellen).

Penthemimeres, die von einer bukolischer Diärese begleitet wird. Unmittelbar nach der Diärese wird erst das die Tür Betreffende (V. 3: *limina*, V. 5: *saucia*), dann das von außen an sie Herangeführte (V. 3: *currus*, V. 5: *rixis*) genannt. Damit ist nicht mehr nur (eine die Zeitebenen) kontrastierende Lektüre möglich, sondern eine, die suggeriert, dass beides austauschbar, gleichwertig sei.

An den genannten Vergleich von *olim* und *nunc* im bereits zitierten ersten Teil (A) schließt sich nun (B) ein weiterer Vergleich an, nämlich zwischen der Tür selbst und ihrer Herrin:

- 10 nec possum infamis dominae defendere noctes,
 nobilis obscenis tradita carminibus;
 nec tamen illa suae reuocatur parcere famae,
 turpior et saeculi uiuere luxuria.
 haec inter grauibas cogor deflere querelis,
 supplicis a longis tristior excubiis.
 15 ille meos numquam patitur requiescere postis,
 arguta referens carmina blanditia:

- 10 Und nicht kann ich der (schmachvollen) Herrin schmachvolle Nächte verhindern,
 ich, namhaft, Liedern ausgeliefert, zotigen;
 und dennoch wird jene nicht aufgerufen, (sich) ihr(es) Ansehen(s) zu er(-ent)halten,
 schändlicher auch zu leben als die Zügellosigkeit der Zeit.
 Darunter werde ich durch Klagen, bittere, gezwungen zu weinen
 von des Flehenden langen Wachen trauriger.
 15 Jener duldet es niemals, dass sich meine Pfosten ausruhen,
 indem er Lieder von Sanftheit vorträgt, von säuselnder:

Hier findet auch die schon angeklingene Ambivalenz ihre Fortsetzung: Gekonnt offen komponiert Properz V. 9 (*infamis dominae ... noctes*), sodass man sich vermutlich gar nicht entscheiden soll, ob die Herrin oder nur deren Art und Weise, ihre Nächte zu verbringen, als schmachvoll anzusehen ist.⁴³⁹ Auch in V. 10 geht mit *nobilis* die polyvalente Darstellung weiter: Damit charakterisiert die Tür sowohl sich selbst als auch die Herrin als bekannt und/oder adelig,⁴⁴⁰ was erneut die Konnotationen einer edlen Abstammung im Assoziationsraum von Tarpeia und triumphzugreicher Vergangenheit aufgreift. Diese Formulierung kann und will nicht aufgelöst werden, sondern funktioniert gerade in ihrer Polyvalenz. Auf jeden Fall sieht sich die Tür zotigen Liedern (V. 10: *obscenis ... carminibus*) ausgesetzt. Die gewählten Termini legen wieder eine Personifikation nahe (10: *tradita*), lassen aber auch den Schluss zu, Properz wolle damit in einem Gestus der ironisierenden Eigenkritik insinuieren, dass 1,16⁴⁴¹ selbst zu diesen *obscena carmina* zu

⁴³⁹ Die Natur dieser Schmach ist abhängig davon, wie man V. 11–12 auffasst: Entweder sie bestünde in zu vielen oder aber in zu wenigen erotischen Begegnungen im Haus, vgl. unten S. 72 m. Fn. 444 und 445.

⁴⁴⁰ S. MacKay 1956, 17: „[N]owhere in Propertius does *nobilis* refer to moral excellence or reputation for good character; it indicates only prominence, social or spectacular“; vgl. Goold 1987, 33; Baker 2000, 147.

⁴⁴¹ Wenn nicht das ganze Gedicht, so doch wenigstens V. 17–44.

zählen sei.⁴⁴² Bei den V. 11–12 handelt es sich um eine dieser Stellen,⁴⁴³ die je nach Forscherhaltung unterschiedlich aufgelöst und völlig gegensätzlich interpretiert werden oder auch umgekehrt: die völlig gegensätzlich interpretiert und darum unterschiedlich aufgelöst werden. Für die einen klagt die Tür, dass trotz der vielen Paraklausithyra niemand ihre Herrin zu einem ruferhaltendem Leben anhält und sie davon abhält, so viele Liebhaber zu empfangen.⁴⁴⁴ Für die anderen jammert die Tür, weil eben *nur* Ständchen gesungen werden, *nur* Kränzchen aufgehängt werden und keinen Liebhabern mehr Einlass gewährt wird.⁴⁴⁵ Immerhin enthalten die beiden Hexameter, die die Ohnmacht der Tür thematisieren (V. 7: *mihi non desunt*, V. 13: *cogor*), ebenso wie die Verse, welche die goldene Vergangenheit evozieren (V. 1) sowie die verschlossene Gegenwart beklagen (V. 15), als einzige in der einleitenden Klage der Tür (V. 1–16) mit Trith-, Penth- und Hephthemimeres alle drei Zäsuren.⁴⁴⁶ Keiner *erbarme* sich, so die denkbare Argumentation der Tür, die Herrin zu einem Lebenswandel zu verleiten, treu dem Motto, ‚ist der Ruf erst ruiniert, lebt es sich ganz ungeniert‘.⁴⁴⁷ Zu beiden Interpretationen würde jedenfalls das depressive⁴⁴⁸ Weinen der in *militia-amoris*-Topik kundigen (V. 14: *excubiis*) Tür passen: Entweder die Tränen gelten dem unaufhaltsamen Verfall des guten Rufes oder eben des schlechten.

Zum Beweis für die Berechtigung ihrer Klage gibt die Tür im Paraklausithyron ein Ständchen eines *exclusus* wieder:

„Janua vel domina penitus crudelior ipsa,

⁴⁴² Nappa 2007, 66–67 meint in diesem Zusammenhang: „[N]ods to the *mos maiorum* [...] can sometimes be subverted by elegy.“

⁴⁴³ Lachmann 1816 hatte sie erst getilgt, dann später die Einfügung hinter V. 48 vorgeschlagen. Auch Heyworth 2007b streicht sie komplett, was sicher den Weg des geringsten Widerstands (i. e. der *lectio facillior*) darstellt.

⁴⁴⁴ Vgl. Shackleton Bailey, David Roy 1956, 47. Dessen grammatikalische Auflösung erfordert allerdings, dass er *parcere* bzw. *reuocatur* jeweils einen anderen Sinn unterlegt, was er selbst als „abnormally harsh“ und „difficult“ abqualifiziert; vgl. zu diesen Schwierigkeiten auch Fedeli 1980, 378–379.

⁴⁴⁵ Vgl. MacKay 1956, 18; Baker 2000, 146–147. Zwei weitere, allerdings einander widersprechende Interpretationsmöglichkeiten nimmt Nappa 2007, 63 an: „[T]his is a house of good reputation and established virtue that has recently been sullied by the current occupant [...], or this is a house whose claims to antique virtue mask a reality not so different from that of the present.“

⁴⁴⁶ Die V. 7 und 13 enthalten zusätzlich auch noch bukolische Brücken.

⁴⁴⁷ Immerhin legt etwa Ovid in am. 1,2,23–42, wo gleichfalls Triumphmotiv und Liebesdiskurs miteinander verschränkt sind (vgl. dazu Beard 2007, 111–114), nahe, dass dem elegischen Diskurs Ungeniertheit zueigen ist: In Ovids Triumphzug zieht Amor unter dem Beifall des Volkes auf goldenem Wagen vorüber, während das personifizierte Schamgefühl („Pudor“) und der personifizierte gesunde Menschenverstand („Mens Bona“) neben Männern, Mädchen und dem Elegie-Dichter selbst dem Zug als Gefangene Amors folgen.

⁴⁴⁸ Natürlich setzt vor allem der Schlafmangel (V. 15) dieser vermenschlichten Tür arg zu: Abhilfe wäre im Sinne der ersten Interpretation, das Entfernen der vielen *exclusi amatores*, im Sinne der zweiten, das Hereinlassen. Anders als MacKay 1956, 13, Hodge u. Buttimore 1977, 178 und Baker 2000, 147 bin ich nicht der Meinung, dass die Tür in erster Linie aus Sympathie mit diesem einen *exclusus amator* weint, auch wenn natürlich bei der zuletzt genannten m. E. höchst attraktiven Interpretationsmöglichkeit die Interessen von Tür und *exclusus amator* dieselben wären. Baker 2000, 153 gibt die Sympathiehypothese dann ohne Begründung auf, wenn er V. 46 als belustigten Kakophonie-Einwurf der Tür deutet.

quid mihi tam duris clausa taces foribus?
 cur numquam reserata meos admittis amores,
 20 nescia furtivas reddere mota preces?
 nullane finis erit nostro concessa dolori,
 turpis et in tepido limine somnus erit?
 me mediae noctis,⁴⁴⁹ me sidera prona⁴⁵⁰ iacentem,
 frigidaque Eoo me dolet aura gelu:

„Tür, im Innersten grausamer als die Herrin selbst,
 was schweigst du mir, verschlossen durch so unbeugsame Türflügel?
 Warum lässt du, aufgeriegelt, nie ein meine Liebe,
 20 unfähig, nach einer Bewegung heimliche Bitten zu erfüllen?
 Wird kein Ende unserem Schmerz gewährt werden
 und nur schändlicher Schlaf auf lauwarmer Schwelle?
 Mich liegenden bedauern die Sterne der Mitternacht, mich die sich zum Untergang neigenden,
 und die kalte Brise mit der Eos Frost:

Das *exclusus*-Ständchens im dritten Teil (C) ist tatsächlich von der *blanditia*⁴⁵¹ gekennzeichnet, welche die Tür in V. 16 angekündigt hatte: Gleich sein erster Vers (17) enthält alle Zäsuren (Trith-, Penth- und Hephthemimeres sowie bukolischer Brücke) sowie bekannte topische Elemente: Die Tür wird als hart(herzig) bezeichnet, die Liebesbekundung mit dem Hauch des Heimlichen versehen, der Schlaf auf der Schwelle beklagt, die immerhin nicht wie sonst kalt, sondern lauwarm ist.

Zwischen der (*scripta*) *puella*⁴⁵² und dem *amator* besteht offenbar eine gewisse Übereinstimmung: War jene oben *turpis* (V. 12) bezeichnet worden, wird nun des Liebenden Schlaf so charakterisiert (V. 22). Mit einer – bisher von den Kommentatoren nicht gewürdigten – Doppelfunktion belegt ist *penitus* (V. 17): Trägt es doch nicht nur zur weiteren Personifizierung der Tür bei, sondern ist zugleich auch Indiz für den Sehnsuchtsort des Sprechers – das (jenseits der Schwelle liegende) Innere. Draußen bedauern ihn immerhin kosmische Entitäten wie die Sterne (V. 23: *sidera*). In der Erwähnung der Sterne kann man ein weiteres *limen* neben der Türschwelle thematisiert sehen, nämlich das zum Dichterhimmel.⁴⁵³ Diese Präsenz von mehr als einem *limen* kann man als Indiz dafür nehmen, dass es im Paraklausithyron immer nur ums Scheitern gehen kann. Das erfolgreiche Eindringen in das Haus und das Bett der *puella* würde das *limen* ja nur verschieben: von Cynthia als Sehnsuchsobjekt zum Ruhm oder umgekehrt (wie eben

⁴⁴⁹ Konjektur nach Housman 1972, 30: „mediae noctis.“

⁴⁵⁰ Konjektur nach Housman 1972, 30 und Baker 2000, 149: „sidera prona.“

⁴⁵¹ S. Pucci 1978, 71, Anm. 22, der darauf verweist, dass *blanditia* v. a. die Stimme charakterisiere und hier eher als die Artikulationsart von Worten und Gedanken besonders die musikalische Qualität betone; vgl. MacKay 1956, 13, der *blanditia* mit „artful“ übersetzt. Man mag dies im übernächsten Abschnitt (C2) unterstrichen sehen, wo besonders der Hörsinn betont wird und wo, sogar wenn es um die Sehorgane geht (V. 31–32), ein hörbarer Seufzer vorkommt.

⁴⁵² Zum Konzept der *scripta puella*, wonach Geliebte und (elegische) Dichtung in eins fallen (können), s. allgemein Wyke 2002, 11–45. 155–194, in Ansätzen schon Howald 1948, 71–73, für Prop.: Debrohun 1994 und Wyke 2002, 46–77, für Ov.: McKeown 1987, 106, Sharrock 1991, Keith 1994 und Hardie 2002b, 128–142.

⁴⁵³ So arbeitet es Pucci 1978, 60 für Prop. 1,8,43–46 heraus. Der nächste Absatz folgt Pucci 1978, 64.

hier, wo laut eigenem Bekennen der [Dichter-]Himmel im Gegensatz zu Cynthia mit ihm mitfühlt).

In der Forschung wurde bisher keine zufriedenstellende Erklärung dafür gegeben,⁴⁵⁴ warum die Schwelle immerhin als lau (V. 22: *tepidus*) bezeichnet wird, wohingegen sie in anderen Gedichten dieser Art durchweg als kalt beschrieben wird. M. E. schwingt in der Vorstellung des Dichterhimmels der Gedanke an den ewigen Ruhm mit und dieser bewirkt, dass dem elegischen Ich die Schwelle als nicht mehr nur ganz kalt, als lau, mithin als erträglich erscheinen lässt. Dazu kommt, dass dieser ambivalente Begriff⁴⁵⁵ sehr gut dem Duktus der gesamten Elegie entspricht, in der bereits am Anfang (ironische) Ambivalenz zum Ausdruck kommt.

Vor dem Hintergrund des mitfühlenden Kosmos (V. 23–24) kann die nicht mitfühlende Tür intensiver beklagt werden:

- | | |
|----|---|
| 25 | tu sola humanos numquam miserata dolores
respondes tacitis mutua carminibus.
o utinam traiecta cava mea vocula rima
percussas dominae vertat in auriculas!
sit licet et saxo patientior illa Sicano, |
| 30 | sit licet et ferro durior et chalybe,
non tamen illa suos poterit compescere ocellos,
surget et invitis spiritus in lacrimis. |
| 25 | Du allein, niemals dich erbarmend der Schmerzen, der menschlichen,
antwortest stumm, wobei deine Angeln geräuschlos sind.
Oh, möge sich mein durch die Spalte, die hohle, gedrungenes Stimmlein
zu der Herrin durchbeben Öhrchen wenden!
So mag jene auch unnachgiebiger als der Stein, der sizilische, sein, |
| 30 | so mag jene härter sein als das Eisen sowie als der Stahl,
nicht wird jene dennoch die Äuglein im Zaume halten können,
es wird sich auch ein Seufzer unter ihren unfreiwilligen Tränen erheben. |

Der vierte Teil (C2), der das Paraklausithyron im Paraklausithyron und die Apostrophe an die Tür fortsetzt, stellt klar, dass allein die Tür für die desolate Lage des Sprechers verantwortlich gemacht werden kann. Denn die Herrin, deren hyperbolisch gesteigerte Grausamkeit (V. 29–30) durch Zärtlichkeit anzeigende Diminutive (V. 28: *auriculas*, V. 31: *ocellos*) jedoch ein Stück weit zurückgenommen wird, würde sich – so das Wunschdenken des Ich – sehr wohl rühren lassen, könnte nur die Klage durch die Tür zu ihr gelangen.⁴⁵⁶ Indem die Härte und Unnachgiebigkeit der Tür sowohl vom Kosmos als auch von der

⁴⁵⁴ Die weit verbreitete Erklärung, die laue Schwelle sei auf die Körperwärme des *exclusus* zurückzuführen (vgl. etwa Camps 1961, 84; Richardson 1977; Baker 2000, 149), ist sicherlich nicht falsch, befriedigt aber nicht. Immerhin kommt dieser Terminus nur in diesem einzigen Paraklausithyron vor, wo doch die *exclusi* oft auf der Schwelle liegen. Die Idee von Hodge u. Buttmore 1977, 179, die lauwarme Temperatur sei eine Synthese der kalten Liebe der *puella* und der heißen des *exclusus*, steht im krassen Widerspruch zu der Beschreibung der *puella* in V. 27–32.

⁴⁵⁵ S. Sen. ep. 92,21.

⁴⁵⁶ Auf die erotischen Konnotationen der phantasierten Penetration mit der Stimme weist Nappa 2007, 69 hin.

Menschenwelt, nämlich der *puella*, so sehr abweicht, fällt sie, nachdem sie über so viele Verse hinweg sorgsam personifiziert worden ist – und obwohl dies nach wie vor der Fall ist –, gleichwohl aus dem Rahmen beider Welten. Sie ist der „Schmerzen größte Ursache“.

Es folgt im fünften Teil (C3) ein Worst-Case-Szenario:

- nunc iacet alterius felici nixa lacerto,
 at mea nocturno verba cadunt Zephyro.
 35 sed tu sola mei, tu maxima causa doloris,
 victa meis numquam, ianua, muneribus,
 te non ulla meae laesit petulantia linguae,
 quae solet †irato dicere tota loco†
 ut me tam longa raucum patiare querela
 40 sollicitas trivio pervigilare moras.
- Nun liegt sie angelehnt in eines anderen glücklichen Arm,
 dagegen schwinden meine Worte im Zephyrus, dem nächtlichen.
 35 Aber du allein, du meiner Schmerzen größte Ursache,
 niemals besiegt, Tür, durch die Geschenke von mir,
 dich hat nicht irgendeine Frechheit der Zunge, der meinigen, verletzt,
 die †an einem zornigen Ort ganz zu sprechen † pflegt,
 dass du es hinnimmst, mich so Heiseren, von der Klage, der langen,
 40 auf öffentlicher Straße unruhige Zeiten durchwachen zu lassen.

Die Liebste wird in den Armen eines anderen imaginiert, aber der Sprecher verharret nicht lange bei diesem Rivalen, sondern wendet sich sogleich wieder der Tür zu. Dabei wird ein Strang aufgenommen, der in der Rahmenerzählung der Tür angelegt ist: Wie der Triumphzug in einem sakralen Akt endet – dem Einzug des Triumphators als Jupiter auf auf dem Kapitol und dem Weißen von *spolia* –, erwähnt auch das Paraklausithyron gegen Ende⁴⁵⁷ eine Art Kulthandlung. Durch Opfergaben und Einhalten eines geziemenden verbalen Codes⁴⁵⁸ hatte der Liebende im Sinne eines *do ut des* gehofft, doch noch zum Ziel zu gelangen. Nun muss er sich, immer noch draußen vor der Tür und heiser geredet – d. h. an die Grenzen seines Dichtertums gelangt –, eingestehen, dass angesichts der mitleidlosen Unnachgiebigkeit der Tür selbst auf diese religiösen Konventionen kein Verlass mehr ist: In einer Art Umkehrung der Tatsachen stellt sich der *exclusus amator* als Leidender seiner eigenen Klage hin.⁴⁵⁹

Diese Klage erreicht im sechsten und letzten Teil (C4) ihren Höhepunkt:

- at tibi saepe novo deduxi carmina versu
 osculaque impressis nixa dedi gradibus.
 ante tuos quotiens verti me, perfida, postis,

⁴⁵⁷ Laut einigen Forschern begegnen kultisch-religiöse Formulierungen schon vorher: Baker 2000, 148 interpretiert *mota* (V. 20) als Bewegung zur Gnade in einem religiösen Sinne, Fedeli 1980, 363. 392–393 betont vor allem den hymnenhaften Du-Stil (V. 25–44); das der Apolloschwester Diana heilige *truium* (V. 40) ist m. E. auch nicht zufällig gewählt.

⁴⁵⁸ Andere *poetae amatores* verstoßen durchaus dagegen, vgl. Tib. 1,2,7–12, wo der Frevel ebenfalls gegen die Tür, und vor allem 1,2,81–84, wo er gegen die Liebesgöttin höchstselbst gerichtet ist.

⁴⁵⁹ Gemeint ist wohl, dass die Tür es eben hinnimmt, dass er so lange (erfolglos) klagen muss (hätte sie ihn eingelassen, wäre ja die Klage kürzer ausgefallen).

- debitaque occultis vota tuli manibus!“
 45 haec ille et si quae miseri novistis amantes,
 et matutinis obstrepat alitibus.
 sic ego nunc dominae vitiis et semper amantis
 fletibus aeterna differor invidia.“

- Dagegen habe ich dir oft mit neuem Vers Lieder gesungen
 und habe Küsse aufgedrückt und deinen abgenutzten Stufen gegeben.
 Vor deinen Pfosten, treulose, habe ich mich oft gewunden,
 und mit verborgenen Händen geschuldete Gelübde gebracht!“
 45 Dies schrie jener, und was ihr elenden Liebenden noch Anderes wisst,
 schrie dies um die Wette mit den morgendlichen Vögeln.
 So werde ich nun zwischen der Herrin Laster und des immer Liebenden
 Weinereien hin- und hergerissen wegen des Neides, des ewigen.“

Der Ständchen-Sänger empfiehlt sich hier mit einer ganzen Reihe kallimacheischer Reminiszenzen als *Romanus Callimachus* (Prop. 4,1,64), was die Artistik der Verse auch metrisch untermauert.⁴⁶⁰ Hinzu kommen motivische Verweise: Dem apollinischen Innovationspostulat⁴⁶¹ gemäße neue Verse (V. 41: *nouo*) hatte er gesponnen (V. 41: *deduxi*)⁴⁶² und einen Teil der Tür hatte er mit Küsschen versehen (V. 42), ähnlich wie das epigrammatische Ich im oben zitierten Kallimachos-Gedicht (epigr. 8,5–6 Asper = 42,5–6 Pfeiffer) die Türpfosten küsst, die hier erst im nächsten Vers genannt werden.

Die Neuheit liegt nicht in der Erfindung neuer Elemente,⁴⁶³ sondern darin, dass Properz die bekannten Topoi auf klagend-parodische Weise literaturkritisch von der Tür beleuchten lässt. Vor diesem Hintergrund ist klar, dass auch das letzte Wort (V. 48: *invidia*) eine ästhetische Komponente beinhaltet: Ganz 1,16 ist bereits als literarisches Elaborat aufzufassen, das sich höhere Weihen von einem kallimacheischen Ideal erhofft, wie sie auch in Prop. 3,1 vorgestellt werden. In jedem Fall werden künftige Kritiker des Gedichts prophylaktisch mit den ‚geschmacklosen‘ Telchinen⁴⁶⁴ und Neid-Personifikationen,⁴⁶⁵ also

⁴⁶⁰ Drei (V. 43. 45. 47) von vier Hexametern weisen Trith-, Penth- und Hephthemimeres auf, dazu tritt entweder eine bukolische Diärese (V. 43. 47) oder eine bukolische Brücke (V. 45).

⁴⁶¹ Dazu unten S. 139–142.

⁴⁶² Dazu unten Fn. 776. Einen kallimacheischen Hypotext macht auch Fedeli 1981, 232 stark.

⁴⁶³ S. Jones 1992, 308. Zu diesem Widerspruch zwischen Neuheitsanspruch und Hypertextualität, der letztlich auch schon im kallimacheischen Hypotext vorhanden ist, vgl. unten S. 139–142.

⁴⁶⁴ Schon seit dem 2. Jh. n. Chr. (in den sog. Florentiner Scholien) werden die Telchinen mit einer Gegenpartei in einem Literaturstreit, der um Antimachus' Lyde entbrannt sein soll, gleichgesetzt. Angesichts ihres mythischen Namens und ihrer absurden Verlautbarungen ist jedoch wahrscheinlicher, dass sie schlicht eine Chiffre für ein anderes literarisches Geschmacksurteil abgeben sollen, das der Leser der *Aitien* abzulehnen hat, s. Schmitz 1999, 151–154; Asper 2001, 85–89.

mit Vertretern einer „obsoleten Ästhetik“,⁴⁶⁶ in eins gesetzt. Die Tür scheint dabei – dem dinglichen und menschlichen Bereich enthoben – zu einer Art Göttin erhoben (V. 44),⁴⁶⁷ zur Göttin der Schwelle und des Einlasses, deren Zuständigkeitsbereich zugleich in einem Graubereich zwischen Literaturinspiration und -kritik liegt. Zu diesem Graubereich passt auch gut, dass *invidia* an sich als ambivalenter Ausdruck galt, der sowohl den Gemütszustand des Neidenden wie des Beneideten beschreibt.⁴⁶⁸ In dieser Funktion einer Literaturinspiration sowie -kritik ausübenden Instanz hatte die ‚Gotttür‘ das elegische Ich zum Schwanken (V. 43: *uerti me*), ja, beinahe zum Verrat (V. 43: *perfida*) an seinen Idealen verleiten wollen. Das Scheitern im Paraklausithyron erweist sich somit als poetisches Gelingen und Festhalten am eigenen Stil auch über Widerstände und Misserfolge hinweg.

Hier erst offenbart sich in einer Art Abbruchformel (V. 45: *haec ille*), die das Ende der Serenade und das wörtliche Vortragen weiterer Ständchen bedeutet (V. 45: *et si quae miseri novistis amantes*), der Adressat von 1,16: die Gesamtheit der *exclusi amantes* selbst. Damit ist klar, dass die Tür zwar ein konkretes Ständchen referiert hat,⁴⁶⁹ aber eins, das sie für paradigmatisch, für austauschbar mit all den anderen hält. In der Forschung wurde V. 45 anscheinend oft überlesen, anders ist nicht zu erklären, warum viele Interpreten davon ausgehen, dass die Tür zwischen dem einen ‚guten‘/‚talentierten‘ *exclusus amator* und den anderen unwillkommenen unterscheidet.⁴⁷⁰

⁴⁶⁵ Bei Kallimachos scheint es zwei Sorten von Neid-Personifikationen zu geben: zum einen solche, die sich auf gleichen Fuße mit dem Inspirationsgott Apoll stellen (Ap. 105. 107. 113: Φθόνος), zum anderen jene, die sich auf gleichen Fuße mit dem inspirierten Dichter stellen und als Periphrase für die Telchinen lesbar sind (ait. fr. 1,17 Harder: Βακκανίη, c. ... γένος; epigr. 29,4 Asper = 21,4 Pfeiffer: κρέσσονα βακκανίης). Diese beiden Ebenen geben auch den Hintergrund für die Pointe in Ap. 113 ab: Der menschliche Μῶμος kann nur dort abbleiben, wohin Apoll den göttlichen Φθόνος schon hinverfrachtet hat. In der augusteischen Literatur steht für diese Art Neid-Personifikation oft *Livor*, s. Prop. 1,8B,29; Ov. am. 1,15,1. 39; Ov. met. 6,129; 10,515; Pont. 4,16,47. Aber man findet auch wie oben in V. 48 *invidia*, vgl. z. B.: Verg. georg. 3,37–39: *Invidia infelix Furiar amnemque seuerum | Cocyti metuet tortosque Ixionis anguis | immanemque rotam et non exsuperabile saxum*; Hor. sat. 2,1,75b–77a: *tamen me | cum magnis vixisse invita fatebitur usque | invidia* (vgl. dazu Clauss 1985, 205); Ov. rem. 397: *hactenus inuidiae respondimus* als Abschluss einer poetologischen Passage (361–398), in der auch von *L(i)uor* die Rede gewesen ist (365. 369. 389).

⁴⁶⁶ Asper 1997, 220.

⁴⁶⁷ S. zu diesem Aspekt schon Fn. 457.

⁴⁶⁸ S. Cic. Tusc. 3,20.

⁴⁶⁹ M. E. irrt hier Jones 1992, 307, wenn er meint, die Tür habe ein Gemisch aus mehreren Serenaden vorgetragen.

⁴⁷⁰ Vgl. z. B. Solmsen 1962a, 82; Hodge u. Buttimore 1977, 181–182). V. 45 entzieht in meinen Augen auch der oben (s. oben 448) erwähnten Sympathiethese jegliche Grundlage, da ja alle *exclusi* in gleicher Weise inkriminiert werden.

Als vorläufiges Fazit kann man festhalten, dass bereits die schiere Verbindung von Triumphzugs- und Paraklausithyron-Dichtung implizit eine Provokation darstellt.⁴⁷¹ Dies gilt umso mehr, wenn man bedenkt, dass Augustus' Trachten nach einem Monopol auf das Bild des Triumphators paradoxerweise damit einherging, nach 29 v. Chr. Triumph gänzlich zu meiden.⁴⁷² Aber auch die konkrete Triumphzugsbeschreibung, die der Sicht der Besiegten Beachtung schenkt (V. 4: *captorum lacrimis ... supplicibus*), ist zumindest bemerkenswert.⁴⁷³ Es ist nicht leicht zu entscheiden, ob die Triumphzugsdichtung durch die Paraklausithyron-Dichtung herabgewürdigt oder doch eher die zweite durch die erste erhoben wird. Auf jeden Fall konnte Properz davon ausgehen, dass der nicht lange zurückliegende Dreifachtriumph des Augustus im Bewusstsein des zeitgenössischen Publikums sehr präsent war und die angedeutete Spannung darum nicht unbemerkt bleiben würde. Das gilt m. E. auch für die anderen beschriebenen Polyvalenzen (V. 2: *Tarpeiae*, V. 9: *infamis dominae ... noctes*, V. 10: *nobilis*, V. 10: *obscenis ... carminibus*, V. 11–12). Man kann annehmen, dass heute unauflösbar scheinende Schwierigkeiten, wie die Identität Tarpeias⁴⁷⁴ und ihre tatsächliche Moralität, für zeitgenössische Leser eindeutiger aufschlüsselbar waren. Doch selbst in diesem Fall kann ein gewisser Hang zu Ambiguität nicht ausgeblendet werden. Ein weiteres Irritationsmoment liegt m. E. darin, dass der Elegiendichter sein eigenes obszönes Liedchen, das die triumphzugsverwöhnte Tür als unzumutbar charakterisiert, dem Leser ohne Hemmungen zumutet.⁴⁷⁵ Auch zeigt die narrative Struktur, durch welche die *aurea aetas* nur noch in der Vergangenheit verortet wird,⁴⁷⁶ eine Geschichtsteleologie, die diametral anders ist als die, welche Vergil später in seiner *Aeneis* umsetzen wird.

⁴⁷¹ Als explizit provokativ wird im zweiten Buch vor allem die 7. Elegie angesehen, vgl. Boucher 1965; Williams 1968; Sullivan 1972, 24; Stahl 1985, 140–155; Paratore 1986, 84; Steenblock 2013, 222–226, die sie als augustuskritisch auffassen, während Cairns 1979a sie als augustusfreundlich betrachtet; ponderierend Gale 1997. Für unwahrscheinlich halten Badian 1985 und Mette-Dittmann 1991, 16–17 einen 1. Ehegesetzesvorstoß des Augustus im Jahre 28 v. Chr., wie ihn die davor genannten Forscher als zugrundeliegende Thematik für Prop. 2,7 annehmen.

⁴⁷² S. etwa Hickson 1991; Itgenshorst 2017, 65–67.

⁴⁷³ Beard 2007, 111–113 beurteilt diesen Blickwinkel als solchen als subversiv. Nicht zuletzt darum sieht sie bei den augusteischen Dichtern ein „poetic reversal“ und „ironies of the triumph“ artikuliert (142).

⁴⁷⁴ Für Richardson 1977, 189 sollte sie auch dem zeitgenössischen Leser ein Rätsel bleiben, denn sie bleibe „shadowy, as though the poet were at some pains to conceal her identity, if she was not wholly fictional.“

⁴⁷⁵ So meint Richardson 1977 angesichts dieser Zumutung, dem Leser werde nahegelegt, die Tür für „hochnäsiger und unangenehm“ (189) zu halten und ihre Konzepte von Dezenz nicht zu teilen (190).

⁴⁷⁶ Natürlich ist im Konzept der *aurea aetas* das fern zurückliegende Saturnische goldene Zeitalter (dazu s. Fn. 1168) immer implizit enthalten. Hier aber liegt das goldene Zeitalter nicht so fern und eine zyklische/elliptische Wiederkehr (wie etwa in Verg. ecl. 4, dazu s. Fn. 699) wird gerade nicht angedeutet.

3.1.2 Tibull

1,2: Postparaklausithyron

Auch wenn Tibull meist in einem Atemzug mit Properz und Ovid genannt wird, ist er in vielfacher Hinsicht singular. Ästhetisch gesehen ist er singular, weil er sich nie auf Vorgänger beruft⁴⁷⁷ und auch sonst explizit poetologische Aussagen meidet.⁴⁷⁸ Politisch gesehen ist er singular, weil er den Namen des Augustus nicht ein einziges Mal erwähnt.⁴⁷⁹ So vermag er es etwa, in der einzigen explizit Rom und nicht von einer ländlichen Szenerie thematisierenden Elegie 2,5 über Aeneas und die Vorgeschichte Roms zu schreiben, ohne Augustus oder die Rom beherrschende *gens Iulia* überhaupt zu erwähnen.⁴⁸⁰ Aufgrund dieser Singularität ist es nicht verwunderlich, dass die Einschätzung Tibulls durch die Forschung äußerst divergierend ist. So hat Wilfried Stroh etwa die Zweckgerichtetheit der Tibullschen Elegien herausarbeitet und ihm dahingehend sogar eine paradigmatische Stellung zuerkannt. Demnach gebe etwa V. 15 der weiter unten zu besprechenden Elegie 2,4, *ite procul, Musae, si non prodestis amanti*, einen guten „Programmvers der römischen Elegie“ ab.⁴⁸¹ Dagegen beschreibt Fritz-Heiner Mutschler speziell Tibulls erstes Elegienbuch in Termini, die ich als artistisch bezeichnen würde, und macht eine Gegenläufigkeit von Form und Inhalt besonders für das Gedicht 1,3, aber auch für das eben genannte 2,4, aus.⁴⁸² Mutschlers Erklärung des gut erkannten Phänomens gipfelt in der (zweifellos richtigen, aber) unzulänglichen Feststellung, dass Tibull damit die Nicht-Identität von Dichter und elegischem Ich betonen wolle. Ein weiter reichender Deutungsversuch ist also noch Desiderat und soll mit der folgenden Analyse am Beispiel der Elegie 1,2 unternommen werden.

⁴⁷⁷ S. Miller 2010, 60.

⁴⁷⁸ S. Wimmel 1968, 266; Putnam 1970, 23; Fantham 2001, 217.

⁴⁷⁹ S. Solmsen 1962b, 297; Ball 1981, 135; Kühnert 1985, 119; Merriam 2006, 11, was laut Merriam 2006, 85 an sich schon für sich spreche. Vgl. ferner die treffende Kapitelüberschrift bei Schmitzer 2016, 125: „Tibull: kein Augustus nirgends.“ Für Binder 1995, 142 ist Tibull aber aus diesem Grund allein nicht gleich als kritisch einzustufen.

⁴⁸⁰ Vgl. dazu Murgatroyd 1994, 163–168, der aber keine Distanzierung in der Nichterwähnung des Augustus sieht (bes. 166) und Rea 2007, 85–102.

⁴⁸¹ Stroh 1971, 231. Zu Tib. 2,4 s. unten ab S. 211.

⁴⁸² Mutschler 1985, 176–177: „[D]ie äußere Form [scheint] zwar oft der Intensivierung oder auch partiellen Konstituierung der inhaltlichen Aussage zu dienen, aber doch auch immer wieder um ihrer selbst willen angestrebt zu sein. Dies gilt für alle Ebenen. [...] Andererseits scheint es mir unzweifelhaft, daß diese [sc. äußere Form] von Tibull als ein selbständiger Faktor solcher [sc. vergnügenden und erhebenden] Wirkung [von Dichtung] verstanden wurde.“

Die Elegie im Bereich der Artistik zu verorten, legt bereits der erste Blick auf die dezidierte Ringkomposition⁴⁸³ des ersten tibullischen Elegienbuches nahe, das zehn Gedichte umfasst und oft als ‚Delia-Buch‘⁴⁸⁴ bezeichnet wird: Innerhalb eines Rahmens (1,1 und 1,10) folgen je paarweise Delia- und Marathus-Elegien (1,2–3 und 1,8–9) sowie Gedichte zur Liebeslehre und zum Messallapreis (1,4 und 1,7). Im Zentrum der Komposition steht Delias Untreue (1,5–6).

Elegie 1,2 ist Tibulls einziges Paraklausithyron, das gleichzeitig das längste römische Paraklausithyron überhaupt darstellt.⁴⁸⁵ Es sticht durch die Anzahl und Heterogenität der Adressaten,⁴⁸⁶ aber auch durch deren Zusammenstellung als komplex⁴⁸⁷ und innovativ⁴⁸⁸ heraus und lässt sich wie folgt in acht⁴⁸⁹ ungleiche Teile gliedern. Nach einem expositorischen Teil (A) folgt eine Klage, die Delias verschlossener Tür gilt (B1). Der ausbleibende Erfolg löst eine Rückblende aus, die in paralleler Weise die Hilfe durch Venus (C1) und durch eine Hexe (C2) beschreibt. Dieser Parallelismus wird auch im nächsten Teil (D) wieder aufgegriffen, wenn das elegische Ich sich mit denkbaren Rivalen auseinandersetzt. Gegen Ende wird die Klage vor einer verschlossenen Tür, diesmal die von Venus’ Tempel (B2), erneut aufgegriffen, bevor die Elegie mit Hinwendungen an die Leser (F) und an Venus höchstselbst (G) ausklingt:

Strukturübersicht						
Teil	Vers	S.-teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A	1–6			Trinksituation	Selbstanrede	6
B1	7–14			‚Paraklausithyron‘ vor Delias Tür	Tür-Anrede	8
C1	15–42			Venus’ ‚ars amatoria‘		28
		a1	15–34		Delia-Anrede	10
		a2	35–42		Leser-Anrede	8
C2	43–66			Hexen-Dienstleistung		24
		b1	43–54		Hexe	12

⁴⁸³ Zum artistischen Charakter dieses Strukturprinzips vgl. Halter 1963, 10: „Daß der einzelne Gedanke diesem Streben nach einem weitgehend formalen Kunstideal nicht mehr sein kann als ein dienender Vorwurf, ist eine natürliche Folge. Wenn aber der einzelne Gedanke nur eine zweitrangige Rolle spielt, so auch sein Wert und – in der Abfolge mehrerer Gedanken – die Wertunterschiede. Diese Folgerung sei an einem Beispiel erläutert: Die Verteilung der Gedanken eines geschlossenen Abschnitts in der Art der Ringkomposition ist im Denken und deshalb auch im Schrifttum der Antike fest verwurzelt.“

⁴⁸⁴ Wimmel 1968, 254: 254 unterscheidet innerhalb des 1. Buches einen eigenen Delia-Zyklus, zu dem er unser Gedicht zusammen mit 1,5 und 1,6 zählt. Zur Struktur insgesamt s. v. Littlewood 1970, passim, bes. 663 und Dettmer 1980, 68–77, bes. 68. 70.

⁴⁸⁵ S. Murgatroyd 1991, 73.

⁴⁸⁶ S. Murgatroyd 1991, 73, der insgesamt sechs Adressaten zählt, also einen mehr als hier vorgeschlagen, weil er in V. 1 die Anrede eines Sklaven vermutet, dazu unten S. 81 m. Fn. 491. Vgl. zu den Anreden und Personenwechseln Lieberg 2011, 705. 718. 719.

⁴⁸⁷ S. Copley 1956, 91.

⁴⁸⁸ S. Murgatroyd 1991, 73. Auch Wimmel 1983, 69 wertet Tibulls Topos-Behandlung positiv: „Es gehört zur Tibullischen Delikatesse und zu seinem virtuos geübten Alexandrinertum, daß hier die Belebung betont durch Einsatz von traditionellen Elementen erreicht wird.“

⁴⁸⁹ S. Murgatroyd 1991, 70; eine andere Struktureinteilung bei Ball 1983, 36 (sechsteilig), Wimmel 1983, 119–122 (fünfteilig) und Lieberg 2011 (elfteilig); die gleiche Strukturereinteilung der V. 67–80 bei Brouwers 1978, 394.

	b2	55–66		Dienstleistung	12	
D	67–80		<i>ille vs. ipse</i>			14
	c1	67–72		Priamel	6	
	d	73–76		<i>ipse</i> (Selbstanrede)	4	
	c2	77–80		<i>ille</i>	4	
B2	81–88		„Paraklausithyron“ vor Venus’ Tempel			8
F	89–98			Leser-Anrede an die Leser		10
G	99–100			Venus-Anrede		2

Der expositorische Teil (A) beginnt (V. 1–4), als hätte man ein Symposiumsepigramm vor sich:⁴⁹⁰

Adde merum vinoque novos compesce dolores,
 Occupet ut fessi lumina victa sopor,
 Neu quisquam multo percussum tempora Baccho
 Excitet, infelix dum requiescit amor;
 5 Nam posita est nostrae custodia saeva puellae,
 Clauditur et dura ianua firma sera.

Schenk Ungemischten nach und mit Wein unterdrücke die Schmerzen, die neuen,
 sodass des Müden besieigten Augen der Schlaf befallt,
 und nicht irgendeiner ihn, vom vielen Bacchus an Schläfen durchbohrt,
 aufscheuche, solange die unglückliche Liebe ruht;
 5 Denn aufgestellt worden ist dem Mädchen ein scharfer Wachposten, dem unsrigen,
 verschlossen ist die feste Tür von einem harten Riegel.

Mit an das elegische Ich selbst gerichteten Imperativen (V. 1: *Adde ... compesce*)⁴⁹¹ wird eine dramatische Situation heraufbeschworen, die zwar typisch ist für die dem Paraklausithyron implizite Vorgeschichte, nicht aber zu seiner topischen Szenerie gehören. Das Dichter-Ich sitzt hier nicht bei einem stark konventionalisierten Gelage unter seinesgleichen, sondern betrinkt sich ganz unüblich und ‚unzivilisiert‘ allein mit unvermischten Wein und das reichlich, wie der Pleonasmus (V. 1: *merum vinoque*) nahelegt. Die hier erwünschte Wirkung des Weins als Sedativum oder Sorgenlöser findet sich in sympotischer Dichtung.⁴⁹² Dort kommt es auch vor, dass der Wein keine oder die falsche Wirkung entfaltet,⁴⁹³ wie es sich auch im Verlauf dieser Elegie herausstellen wird. Ein Tibull-Rezipient, der Horaz’ neunte *Epode* im Hinterkopf hatte, in der Wein nicht als Löser erotischer, sondern politischer Sorgen fungiert,⁴⁹⁴ könnte hier bis weit in den zweiten Pentameter hinein über die Natur der wegzutrinkenden Sorgen im Unklaren geblieben sein.

⁴⁹⁰ *Adde*, griechisch ἔρχεαι, ist typisch für die sympotische Dichtung, vgl. Mel. AP 5,136. 137; Marc. Arg. AP 5,110.

⁴⁹¹ Eine Selbst-Ansprache *oder* die eines Sklaven zieht Putnam 1987, 62 in Betracht; Vretska 1955, 24, Cairns 1979b, 166–167, Littlewood 1983, 2149 und Murgatroyd 1991, 71 plädieren für die an einen Sklaven, Ball 1983, 36–38. 49 für die an einen Trink-Gefährten; Wimmel 1983, 4 kann sich mit beiden letztgenannten Möglichkeiten anfreunden.

⁴⁹² S. Mel. AP 12,49; Asklep. AP 12,50; vgl. Prop. 3,17,3–4.

⁴⁹³ S. Asklep. AP 12,135,1–2; Mel. AP 12,119,5–6; Kallim. 8,3–4 Asper = 42,3–4 Pfeiffer = AP 12,134,3–4; vgl. Hor. epod. 11,13–14.

⁴⁹⁴ S. Hor. epod. 9,37–38.

Bereits in V. 1 nehmen die dunklen Vokale (V. 1: *novos* ... *dolores*)⁴⁹⁵ das Ziel des Sprechers, den Schlaf, vorweg (V. 2: *sopor*), der überdies mit den sonst der Eroberung des Mädchens vorbehaltenen *militia-amoris*-Metaphern (V. 2: *Occupet* ... *victa*) beschrieben und mimetisch durch schwere Spondeen (V. 3). untermalt wird. Mittels der militärischen Bildersprache schafft der Dichter einen geschmeidigen Übergang zu dem Grund für dieses Gebaren: Seiner *puella* ist ein scharfer Wachposten zur Seite gestellt (V. 5: *posita* ... *custodia saeva*), wie einer Stadt im Belagerungszustand. Auch dieses nur angedeutete *urbs-capta*-Motiv⁴⁹⁶ öffnet wie der sorgenlösende Wein Raum für Assoziationen, die Erotisches und Politisches miteinander verschränken, ohne sie jedoch zu konkretisieren.

Der topischerweise harte Türriegel bleibt verschlossen. Es handelt sich also originellerweise um eine Paraklausithyron-*Nachgeschichte*, ein Postparaklausithyron: Der *poeta amator* sitzt bei Wein und führt Selbstgespräche,⁴⁹⁷ nachdem er keinen Einlass zu seiner Herzensdame erhalten hat.

An diese allgemeinere Exposition (A) schließt sich ein Teil (B1) an, in dem der Wein, statt wie erhofft einzuschläfern, die elegische Zunge lockert:

- | | |
|----|--|
| | Ianua difficilis dominae, te verberet imber, |
| | Te Iovis imperio fulmina missa petant. |
| | Ianua, iam pateas uni mihi, victa querelis, |
| 10 | Neu furtim verso cardine aperta sones; |
| | Et mala siqua tibi dixit dementia nostra, |
| | Ignoscas: capiti sint precor illa meo. |
| | Te meminisse decet, quae plurima voce peregi |
| | Supplice, cum posti florida sarta darem. |
| |
Tür meiner Herrin, (der) schwierige(n), dich möge der Regen schlagen, |
| | dich mögen auf Jupiters Geheiß geschickte Blitze treffen. |
| | Tür, schon magst du offen stehen mir einzigem, besiegt von meinen Klagen, |
| 10 | nicht heimlich durch Drehen der Angel geöffnet sollst du erklingen; |
| | und wenn dir irgendwelche schlimmen Dinge gesagt hat unser Wahnsinn, |
| | verzeih: auf das Haupt mögen sie fallen, bitte ich, auf das meinige. |
| | Dich zu erinnern ziemt dir, was ich mit der Stimme vortrug, |
| | der demütigsten, wenn ich deinem Pfosten einen geblühten Kranz darbrachte. |

Das erste Wort des in Gedanken⁴⁹⁸ gesprochenen Ständchens lautet wie in Prop. 1,16,17⁴⁹⁹ *Ianua* (V. 7) im Vokativ, das hier durch die anaphorische *duplicatio* noch stärker betont

⁴⁹⁵ S. Wimmel 1983, 4.

⁴⁹⁶ Dazu überblicksartig Paul 1982.

⁴⁹⁷ S. Vretska 1955, 24; Wimmel 1983, 4 m. Anm. 3. 17; Yardley 1978, 28; für Heilmann 1959, 9–10 und Littlewood 1983, 2149 sitzt Tibull in einer Schenke und redet in seiner Phantasie mit Tür und Geliebten. Anders Cairns 1979b, 166; Murgatroyd 1991, 71, die davon ausgehen, dass das ganze Gedicht vor der Tür vorgetragen wird. Kennedy 1993, 19 spekuliert über mehrere ‚dramatische‘ Orte: vor Delias Tür in V. 1–24, durch Roms nächtliche Gassen in V. 25–80, vor Venus’ Tempel in V. 81–98. Zur Meinung der älteren Forschung vgl. Vretska 1955, 20–22.

⁴⁹⁸ S. Wimmel 1983, 14: „auf der imaginären Bühne.“ Zur „Theatralisierung der Elegie“ allgemein vgl. Herrmann 2011, 35–99.

wird (V. 9). Ebenfalls wie bei Prop. 1,16,17 wird die ‚Besitzerin‘ der Tür als Herrin (V. 7: *dominae*) bezeichnet. Dort war durch den der Tür beigefügten Komparativ *crudelior* (1,16,17) gleichzeitig die *puella* näher charakterisiert worden. Hier wird durch das zwischen Tür und Herrin stehende und auf beide beziehbare *difficilis* (V. 7) ein ähnlich zweideutiger Effekt erzielt.

Auch hinsichtlich der Argumentationsstruktur von Anfang, Mitte und Schluss des Ständchens sind im Vergleich zu Prop. 1,16 (kontrastive) Analogien zu verzeichnen. Hatte der Sprecher dort mit verzweifelten Fragen eingesetzt (Prop. 1,16,17–22), beginnt er hier dagegen mit Verwünschungen (V. 6: *imber*, V. 7: *fulmina*). Wie dort (1,16,27–32) setzt er mit Wunschdenken die Serenade fort, wobei er hier ironisch⁵⁰⁰ die *militia-amoris*-Metaphorik aus V. 2 wieder aufgreift (V. 9: *pateas uni mihi, victa*). Schließlich versteigt er sich zu Schmeicheleien inklusive ausgleichender Selbstverwünschungen (V. 11–14).

Ein religiöser Diskurs war bei Properz erst gegen Ende angeklungen, mit der Behauptung des Dichter-Ich, niemals Verfluchungen ausgestoßen zu haben (Prop. 1,16,37). Bei Tibull ist dieser zwar die ganze Zeit latent vorhanden, wird aber ebenfalls erst am Ende explizit. Denn das Herabbeschwören von Blitzen lässt sich nicht nur als Wunsch nach einem Zeichen göttlichen Missfallens, sondern auch als Wunsch nach physi(kali)scher Zerstörung verstehen.⁵⁰¹ Die Selbstverfluchung und die ‚Weihung‘ eines Blumenkranzes gehören dann aber unzweideutig in den religiösen Bereich.

Nachdem der *poeta* sich selbst und die Tür angeredet hat, wendet er sich nun im dritten Teil (C1) namentlich an seine *puella* Delia. Angekündigt wird ihr Auftauchen lautlich durch (*d*)e (V. 15: *quoque ne timide custodes, Delia*).⁵⁰²

- 15 Tu quoque ne timide custodes, Delia, falle,
Audendum est: fortes adiuvat ipsa Venus.
Illa favet, seu quis iuvenis nova limina temptat,
Seu reserat fixo dente puella fores:
Illa docet molli furtim derepere lecto,
20 Illa pedem nullo ponere posse sono,
Illa viro coram nutus conferre loquaces
Blandaue compositis abdere verba notis.
Nec docet hoc omnis, sed quos nec inertia tardat
Nec vetat obscura surgere nocte timor.
25 En ego cum tenebris tota vagor anxius urbe,
.....
Nec sinit occurrat quisquam, qui corpora ferro
Vulneret aut rapta praemia veste petat.
Quisquis amore tenetur, eat tutusque sacerque
30 Qualibet: insidias non timuisse decet.

⁴⁹⁹ Zum zeitlichen Verhältnis von Prop. 1,16 und Tib. 1,2 s. oben S. 54 m. Fn. 330. Zur tatsächlichen Zeitfolge von Tibulls Buch 1 vgl. Wimmel 1983, 97. Zum Vergleich von Prop. 1,16 und Tib. 1,2 vgl. Vretska 1955, 41–44; Heilmann 1959, 102–103.

⁵⁰⁰ S. Putnam 1987, 63.

⁵⁰¹ S. Putnam 1987, 63.

⁵⁰² S. Putnam 1987, 64.

- Non mihi pigra nocent hibernae frigora noctis,
 Non mihi, cum multa decidit imber aqua.
 Non labor hic laedit, reseret modo Delia postes
 Et vocet ad digiti me taciturna sonum.
- 35 Parcite luminibus, seu vir seu femina fiat
 Obvia: celari vult sua furta Venus.
 Neu strepitu terrete pedum neu quaerite nomen
 Neu prope fulgenti lumina ferte face.
 Siquis et inprudens adspexerit, occulat ille
- 40 Perque deos omnes se meminisse neget:
 Nam fuerit quicumque loquax, is sanguine natam,
 Is Venerem e rapido sentiet esse mari.
- 15 Auch du, nicht zaghaft, täusche die Wächter, Delia.
 Es muss gewagt werden: den Mutigen hilft sogar Venus.
 Jene begünstigt es, ob irgendein junger Mann neue Schwellen zu gewinnen sucht,
 ob ein Mädchen durch Einstecken des Schlüsselbartes⁵⁰³ die Türflügel entriegelt:
 Jene lehrt, sich vom Lager unbemerkt zu erheben, vom weichen,
- 20 jene, den Fuß aufsetzen zu können ohne Lärm,
 jene, vor dem Mann öffentlich beredtes Kopfnicken auszutauschen
 und Worte, weiche, hinter Zeichen, verabredeten, zu verbergen.
 Nicht lehrt sie dies alle, sondern diejenigen, welche die Trägheit nicht hemmt
 noch die Angst, in dunkler Nacht aufzustehen, hindert.
- 25 Wohlan wenn ich im Dunkeln durch die ganze Stadt ängstlich gehe,

 Nicht lässt sie zu, dass jemand mir entgegenkommt, der Körper mit Eisen
 verletzen könnte oder als Lösegeld ein geraubtes Gewand verlangen.
 Wer auch immer von Liebe ergriffen ist, soll sicher und unantastbar
- 30 wohin auch immer gehen: Hinterhalte nicht zu fürchten, ziemt sich.
 Nicht setzen mir träge Fröste der Nacht, der winterlichen, zu,
 nicht, wenn mit sehr viel Wasser der Regen herabkommt.
 Nicht verletzt einen die Mühe, hebt nur Delia die Verriegelung der Pfosten auf
 und ruft sie mich bis zum Klang der Finger schweigend.
- 35 Schont die Augen, ob du als Mann, ob du als Frau
 entgegenkommst: Dass verborgen bleiben die heimlichen Liebschaften, möchte Venus.
 Nicht erschreckt mit dem Geräusch eurer Füße, nicht fragt nach dem Namen,
 nicht bringt nahe den Augen eine Fackel, eine leuchtende!
 Und wenn irgendjemand, unvorsichtig, hingesehen hat, jener möge es verschweigen
- 40 und bei allen Göttern sich zu erinnern leugnen:
 Denn wer auch immer geschwätzig war, dieser wird spüren, dass Venus aus Blut geboren ist,
 dass sie aus dem ungestümen Meer geboren ist.

Es folgen *ars amatoria*-Passagen mit Venus als *magistra amoris*, die ihresgleichen suchen.⁵⁰⁴ Unterstrichen wird die Wichtigkeit von Venus' Rolle durch die episierende Sentenz *fortes adiuvat ipsa Venus* (V. 16) sowie durch Anaphern (V. 17. 19. 20. 21: *Illā*, V. 23. 24. 27: *Nec*, V. 31. 32. 33: *Non*, V. 37. 38: *Neu*), die durch die Evokation eines *genus grande* in Kontrast zu dem unmoralischen Inhalt stehen.⁵⁰⁵ Dieser widersprüchliche Zug

⁵⁰³ Zu der Junktur *fixo dente* in der Bedeutung ‚den Schlüssel einführen‘ vgl. Wimmel 1983, 82–83 mit Literatur.

⁵⁰⁴ S. Putnam 1987, 79.

⁵⁰⁵ S. Littlewood 1983, 2150, der speziell in der Anapher von *illa* Züge einer Aretalogie entdeckt und darum einen scharfen Form-Inhalt-Gegensatz in der Kombination aus „heroischem Stil“ und unmoralischer Lektion sieht. Den Stilwechsel bemerkt auch Solmsen 1962b, 315.

setzt sich in V. 19–20 fort: Explosive und Liquide suggerieren hier gleichzeitig Geräusch und Geräuschlosigkeit.⁵⁰⁶ Und auch auf inhaltlicher Ebene wird das Paradox weiter ausgestaltet: Venus lehrt das Mädchen gleichzeitig das Vermeiden (1.) und das Etablieren (2.) von ‚Kommunikation‘. 1. soll es vor Dritten lautlos agieren und unbemerkt bleiben können (V. 19–20). 2. soll es mit dem Geliebten mittels eines non-verbalen semiotischen Systems kommunizieren (V. 22: *compositis ... notis*, V. 34: *ad digiti ... taciturna sonum*), dessen Gleichwertigkeit zu einem ausgefeilten sprachlichen Code durch das Oxymoron⁵⁰⁷ *nutus ... loquaces* (V. 21) weiterhin unterstrichen wird.⁵⁰⁸ Das Lehrstück an die *puella* beinhaltet also zu einem guten Teil Verhehlungstaktiken (V. 19: *furtim*, V. 22: *abdere*), Dinge, die zu unterlassen bzw. zu meiden sind (V. 20: *nullo ... sono*).

Die Eigenheiten, die der männliche Part von Venus lernen kann, werden alle durch Abwesenheit beschrieben: und zwar Abwesenheit von Trägheit und Angst. Beides, also *ex positivo* Tatkraft und Mut, gehört zum *heroic code*⁵⁰⁹ und passt zu der episierenden Sentenz am Anfang dieser Passage (V. 16). Man könnte dies einfach als Übertreibung deuten, wie sie für den Diskurs der *militia amoris* nicht unüblich ist. Man könnte außerdem in den hier geschilderten Verhehlungstechniken eine strukturelle Analogie zwischen Liebe und Politik sehen. Mit Rancière ließe sich indes so weit gehen, in den potentiellen Körperverletzungen (V. 27–28: *corpora ferro ... Vulneret*), Erpressungen (V. 28: *praemia*) und Hinterhalten (V. 30), die auf Roms Straßen drohen, und die Tibull hier als Gefahren für den nachtaktiven Liebenden nennt, eine Sichtbarmachung der sehr prekären Situation im zeitgenössischen Rom zu sehen. Nur epische Heroen werden für geeignet erklärt, sich nächtens diesen Gefahren Roms zu stellen.

Das Verhältnis zu Venus in dieser Passage ist paradox.⁵¹⁰ Der Diskurs ist zwar sakral angehaucht (V. 29: *tutusque sacerque*), aber unterschwellig scheint es, als komme ein gewisser Mangel an Vertrauen in die Göttlichkeit der Venus zur Sprache, wenn betont wird, dass es sich zieme, sich nicht zu fürchten (V. 30: *insidias non timuisse decet*). Die Garantie von Furchtlosigkeit durch Venus ist damit obsolet.⁵¹¹ Dazu passt, dass die Apostrophe nach

⁵⁰⁶ S. Putnam 1987, 64.

⁵⁰⁷ Zum artistischen Charakter des Oxymorons vgl. Hauser 1979; Dubois 1979, 183. 193. 201.

⁵⁰⁸ Ovid wird diesen non-verbalen Liebesdiskurs in am. 1,4,15–26 aufgreifen (für weitere Behandlungen des Motivs vgl. Kölblinger 1971, 3–23).

⁵⁰⁹ Die in V. 24 anzitierte ennianische Junktur *nocte in obscura* ([*Phoenix*] fr. 302,2 Vahlen = 257 Jocelyn) unterstreicht den heroischen Zug nachdrücklich (vgl. Jocelyn 1969, 391, der betont, dass die ennianische Wortstellung episch sei). Man könnte meinen, dass Vergil für *audentis Fortuna iuuat* (Aen. 10,284) mindestens in ebenso großem Maße Tibulls episierenden Vers im Hinterkopf hatte wie Terenz' komischen (Phorm. 203: *fortis fortuna adiuvat*), den frühesten Beleg dieses „alten Sprichwortes“ (Cic. Tusc. 2,11). Auch die heutige Rezeption sieht nur noch das heroische Potential der Sentenz *fortis fortuna adiuvat*, ist sie doch Wahlspruch von Untereinheiten der NATO (ARRC), der Bundeswehr, des österreichischen Bundesheeres sowie der Bundespolizei.

⁵¹⁰ Vgl. Putnam 1987, 61. 65, der auch im übrigen Gedicht binäre Oppositionen ausmacht. Damit würde das elegische Ich bereits selbst über die widersprüchlichen Fähigkeiten verfügen, die es später (V. 49–52) der Hexe zuspricht.

⁵¹¹ Ganz anders Heilmann 1959, 12–13, der die nicht anheimelnden Züge Venus' durchaus wahrnimmt, sie aber „als Beweis für die lebendige Beziehung zu dieser Göttin“ ansieht.

einigen bekannten Paraklausithyron-Elementen (V. 31: *frigora*, V. 32: *imber*) von Delia zu namenlosen Dritten wechselt (V. 35–42), die nunmehr – zusätzlich zur Göttin – ihrerseits einen Dienst für die Liebenden tun sollen. Die ‚Hilfe‘ dieser denkbaren Vorübergehenden, deren mögliche Geräusche ihren onomatopöetischen Niederschlag in der Formulierung *strepitu terrete pedum* finden (V. 37), besteht darin, Diskretion walten zu lassen. Zwar geschieht dies im Namen der Venus als Schutzpatronin heimlicher Liebe (V. 36), doch unterminiert nicht zuletzt die Einladung zum Meineid (V. 40) den religiösen Unterton. Vor allem die Heraufbeschwörung der Genese Venus’ aus dem mit einem Sichelhieb abgetrennten blutigen Gemächt Uranus’ (V. 41: *sanguine natam*), um mögliche Affären-Mitwisser zu disziplinieren, überrascht in einem erotischen Gedicht doch sehr⁵¹² und spiegelt möglicherweise die Ängste des Liebenden wider, sollte er ertappt werden. Diese durch S- und X-Laute (V. 39–42)⁵¹³ nachdrücklich unterstrichene Drohkulisse, verbunden mit den Konzepten des Sehens (V. 35: *Parcite luminibus*, V. 38: *prope ... lumina ferte face*, V. 39: *Siquis et imprudens adspexerit*), erinnert zugleich an den Mythos um Diana und Actaeon⁵¹⁴ sowie vor allem an denjenigen um Venus und Anchises.⁵¹⁵ Bekanntlich soll aus dieser Beziehung Aeneas und damit gemäß der von Caesar (und später Augustus) verbreiteten Genealogie das julische Haus hervorgegangen sein.⁵¹⁶ Besonders die angeblich von Venus gegen Anchises ausgestoßenen Drohungen, etwa im Falle einer Indiskretion des Sehsinns verlustig zu gehen,⁵¹⁷ lassen diese Genealogie in einem ungünstigen Licht erscheinen. Genauso überraschend wie die alludierte Kastration von Uranus ist auch der performative Selbstwiderspruch. Immerhin ist die Elegie 1,2 selbst, so wie Elegien überhaupt, eben gerade nicht diskret. Ansonsten wird intratextuell die Aussicht, dass die ganze Welt die Namen (V. 37) aller Beteiligten erfährt, ja gerade als Persuasionsmittel eingesetzt.⁵¹⁸ Von den potenziellen Passanten erwartet der Elegiendichter also ein Verhalten, das er selbst nicht an den Tag legt.

⁵¹² Jedenfalls in einem Paraklausithyron; vielleicht würde es in einem Impotenz-Gedicht wie z. B. Hor. epod. 8; 12 weniger überraschen.

⁵¹³ Vgl. Murgatroyd 1991, 83.

⁵¹⁴ Diesen Mythos sollte Ovid auf seine eigene Stellung als Dichter beziehen, s. unten Fn. 1380.

⁵¹⁵ S. Hom. Hymni 5,281–291; Hyg. fab. 94; Serv. ad Aen. 1,617; 2,649. Heilmann 1959, 11, Smith 1964, 215 und Murgatroyd 1991, 83 ziehen ebenfalls diese Subtexte heran, kommen aber zu anderen Schlussfolgerungen.

⁵¹⁶ Caesar bezieht sich in der *laudatio* auf seine tote Tante auf Venus als Ahnherrin der Julier (Suet. Div. Iul. 6.1), vgl. dazu Weinstock 1971, 15–18. Vgl. ferner Merriam 2006, 19–20 (zum Umgang der Julier mit Venus) und 20–23 (Umgang Caesars mit Venus).

⁵¹⁷ S. Serv. ad Aen. 1,617. Damit wäre eine weitere Gemeinsamkeit mit dem oben genannten Diana-Actaeon-Mythos gegeben.

⁵¹⁸ S. zum Ruhmesmotiv unten S. 237 m. Fn. 1267–1269.

Angesichts des gerade diskutierten Ungenügens der Venus überrascht es nicht, dass der Dichter, wie er seiner Delia im vierten Teil (C2) wieder in direkter Anrede erklärt, eine weitere Verbündete gesucht hat – eine Hexe:⁵¹⁹

- Nec tamen huic credet coniunx tuus, ut mihi verax
 Pollicita est magico saga ministerio.
 45 Hanc ego de caelo ducentem sidera vidi,
 Fluminis haec rapidi carmine vertit iter,
 Haec cantu finditque solum Manesque sepulcris
 Elicit et tepido devocat ossa rogo.
 Iam tenet infernas magico stridore catervas,
 50 Iam iubet adpersas lacte referre pedem:
 Cum libet, haec tristi depellit nubila caelo,
 Cum libet, aestivo convocat orbe nives.
 Sola tenere malas Medae dicitur herbas,
 Sola feros Hecates perdomuisse canes.
 55 Haec mihi composuit cantus, quis fallere posses:
 Ter cane, ter dictis despue carminibus.
 Ille nihil poterit de nobis credere cuiquam,
 Non sibi, si in molli viderit ipse toro.
 Tu tamen abstineas aliis: nam cetera cernet
 60 Omnia: de me uno sentiet ipse nihil.
 Quid? credam? nempe haec eadem se dixit amores
 Cantibus aut herbis solvere posse meos,
 Et me lustravit taedis, et nocte serena
 Concidit ad magicos hostia pulla deos.
 65 Non ego, totus abesset amor, sed mutuus esset,
 Orabam, nec te posse carere velim.

- Und dennoch wird diesem dein Gatte nicht glauben, wie mir eine wahrredende
 Hexe versprochen hat, in einem magischen Dienst.
 45 Diese habe ich vom Himmel die Sterne herunterziehen sehen;
 des Flusses schnellen Lauf wendet diese mit einem Lied,
 diese spaltet auch durch ihren Gesang den Boden und die Manen aus den Gräbern
 lockt sie heraus und vom Scheiterhaufen, vom noch lauen, ruft sie Gebeine herab.
 Mal hält sie mit magischem Zischen Scharen, unterirdische,
 50 mal befiehlt sie ihnen, mit Milch besprengt, sich zurückzuziehen:
 Wenn es beliebt, vertreibt diese Wolken vom Himmel, dem trüben,
 wenn es beliebt, ruft sie bei sommerlichem Gewölbe Schneefälle zusammen.
 Allein sie soll die Kräuter, die schädlichen, der Medea besitzen,
 allein sie soll die Hunde, die wilden, der Hekate gezähmt haben.
 55 Diese hat mir Gesänge abgefasst, durch die du täuschen kannst:
 Dreimal singe, dreimal speie aus nach dem Aufsagen der Lieder.
 Jener wird nichts irgendjemanden von uns glauben können
 nicht sich selbst, wenn er uns auf dem Polster, dem weichen, gesehen hat.
 Du halte dich dennoch von anderen fern: Denn das Übrige wird er sehen,
 60 alles: Von mir allein wird jener nichts wahrnehmen.
 Was? Soll ich es glauben? Doch ja sagte diese selbst, sie könne meine Liebe
 durch Lieder oder Kräuter auflösen
 und sie hat mich mit Fackeln gereinigt, und in einer klaren Nacht
 fiel für die Zaubergötter ein junges Tier zu Boden.

⁵¹⁹ Eine in augusteischer Literatur durchaus oft anzutreffende Figur, vgl. Prop. 1,1,19–24; Prop. 3,24,10; Tib. 1,5,59–60; 1,8,17–24; Ov. am. 3,7,27–35; Hor. epod. 5; 17; sat. 1,8,17–50; carm. 1,27,21–22; s. unten Fn. 1256; vgl. dazu Luck 1962. Gelegentlich ist sie mit der *puella* (vgl. Tib. 1,5,41–44) oder gar dem *poeta amator* (vgl. Tib. 1,5,9–16) enggeführt. Auch sie gehört zu den Merkmalen, die Elegie und Komödie gemeinsam haben (vgl. dazu Littlewood 1983, 2150).

- 65 Nicht bat ich, ganz sollte die Liebe wegsein, sondern wechselseitig sein,
und nicht möchte ich dich entbehren können.

Wie die *repetitio* von *haec* (V. 46. 47. 51. 55. 61) für die Hexe im Kontrast zu *illa* (V. 17. 18. 19. 20. 21) für Venus deutlich macht, steht diese Hexe dem Dichter-Ich ungleich näher. Darüber hinaus wird ihre Macht als wesentlich wirkungsvoller dargestellt als diejenige der Liebesgöttin.⁵²⁰ Neben den topischen kosmologischen Fähigkeiten (V. 45–46)⁵²¹ kann sie auch Tote wiederauferstehen lassen (V. 47–50)⁵²² und in einer Art Herakles-Persiflage als einzige die Hunde der Göttin Hekate zähmen (V. 54). Formale Kostproben ihres Zaubers werden gegeben: Die Buchstabenfolge *vertit* (V. 46) ahmt *iter* (V. 46) bis auf zwei Buchstaben genau nach, die vielen Anaphern (V. 45–55) imitieren das Repetitive eines Zauberspruches,⁵²³ die Alliteration (V. 56: *Ter cane, ter dictis despue carminibus*) reproduziert ihn als vages Echo.⁵²⁴ Eben solche Zaubergesänge, die die Diskretion des Ehemannes (V. 43), selbst wenn er Augenzeuge des Betrügers würde (V. 57–58), erzwingen können, habe die Hexe dem *poeta amator* komponiert (V. 55: *cantus*). Dabei schärft der Dichter Delia ein, dass dieser Zauber nur wirke, wenn der *poeta amator* selbst das Objekt ihrer Begierde sei, nicht aber sollte sie ihre Gunst anderen Männern schenken. Meisterlich wird dies auch formal dadurch inszeniert, dass die *persona* Tibulls (V. 60: *me*) in der Elision verschwindet. So beugt Tibull einem Umstand vor, der jeder *ars amatoria* als Paradox inhärent ist, wie Ovid später ausdrücklich bedauern wird: Dass die *puella* die Lerninhalte auch ohne oder sogar gegen den Dichter anwenden kann bzw. dass auch Rivalen sie sich durch die Elegie-Lektüre zunutze machen können.⁵²⁵ Doch die Macht der Hexe sei noch weitgehender: Entgegen dem sonst rekurrenten Topos der Liebe als unheilbarer Krankheit⁵²⁶ könne sie die Liebe auch heilen, was im Elegie-Diskurs noch eindrucksvoller ist, als aus Toten Lebende zu machen. Tibull habe diese Dienstleistung

⁵²⁰ S. Ball 1983, 41. So inhaltlich auch von Wimmel 1968, 267, Anm. 43 richtig erkannt und von Wimmel 1983, 32 konzidiert, nicht ohne zweimal zu betonen, wie „merkwürdig“ er das finde. Anders Solmsen 1962b, 315, der zwar in V. 17–38 u. a. durch die Anaphern Venus in einem *genus grande* dargestellt sieht, aber nicht bemerkt, dass durch die an Anaphern genauso reiche Hexen-Partie (V. 43–54) Venus und die Zauberin stilistisch ineingesetzt sind; auch Heilmann 1959, 13 sieht die Hexe meilenweit unter Venus stehen.

⁵²¹ S. unten S. 234 zu Ov. 2,1,23–28, wo allerdings dem elegischen Dichter selbst diese magischen Fähigkeiten zugesprochen werden.

⁵²² Smith 1964, 216 und Putnam 1987, 67 vermuten, die V. 47–50 spielten auf eine Nekromantie-Praxis an. Trotzdem ist augenfällig, dass Tibull bewusst eine sehr konkrete Ausdrucksweise wählt, um die Macht der Hexe möglichst immens erscheinen zu lassen. Überdies suggeriert auch die evozierte Herakles-Persiflage, dass sie Körper und nicht nur Weissagungen dazu bringen könnte, den Hades zu verlassen.

⁵²³ S. Wimmel 1983, 87–88; Putnam 1987, 67. Zum Zauberspruch s. unten S. 236 m. Fn. 1262.

⁵²⁴ S. Smith 1964, 439.

⁵²⁵ S. Ov. am. 3,12,5–14. 43–44, vgl. dazu Fear 2000, 230–234, der das Paradoxon für unauflöslich erklärt, weil der intratextuelle *poeta amator* wie ein Zuhälter seine intratextuelle (*scripta*) *puella* voyeuristisch vorführt, mit dem Ziel, seine Leserschaft zu verführen und so als extratextueller Dichter selbst quasi als *puella* dem als Zuhälter verstandenen Gönner zu Diensten zu sein, z. B. durch Verewigung des Gönners; aber auch die anvisierte Selbstverewigung des extratextuellen Dichters steht einem intratextuellen erotischen Erfolg im Wege.

⁵²⁶ S. oben die Belege und Literaturhinweise in Fn. 370.

aber nicht in Anspruch genommen, wohl aber diejenige, die Liebe wechselseitig zu machen, ein Zustand, den sonst nur Amor zu bewirken imstande ist.⁵²⁷

Im fünften Teil (D) folgt eine das vorangehende Gedicht 1,1 wiederaufnehmende Priamel:⁵²⁸

- Ferreus ille fuit, qui, te cum posset habere,
 Maluerit praedas stultus et arma sequi.
 Ille licet Cilicum victas agat ante catervas,
 70 Ponat et in capto Martia castra solo,
 Totus et argento contextus, totus et auro
 Insideat celeri conspiciendus equo,
 Ipse Boves, mea sim tecum modo Delia, possim
 Iungere et in solo pascere monte pecus:
 75 Et te dum liceat teneris retinere lacertis,
 Mollis et in dura sit mihi somnus humo.
 Quid Tyrio recubare toro sine amore secundo
 Prodest, cum fletu nox vigilanda venit?
 Nam neque tum plumae nec stragula picta soporem
 80 Nec sonitus placidae ducere possit aquae.
- Eisern war jener, der, obwohl er dich haben konnte,
 lieber Beutestücken, der törichte, und Waffen folgte.
 Mag jener der Kiliker besiegte Scharen vor sich hertreiben
 70 und auf eroberten Boden das Kriegslager aufstellen,
 ganz von Silber zusammengesetzt, und ganz von Gold,
 aufsitzen auf schnellem Pferd, um bewundert zu werden,
 ich selbst könnte die Ochsen – wenn ich nur mit dir bin, meine Delia –
 anspannen und das Vieh auf dem Berg einsam weiden lassen.
 75 Und so lange es erlaubt ist, dich in den Armen, den zärtlichen, festzuhalten
 mag mir auch ein sanfter Schlaf auf hartem Boden zukommen.
 Was nützt es, auf einem Lager zu liegen, einem tyrischen, ohne geneigte Liebe,
 wenn eine mit Weinen zu durchwachende Nacht kommt.
 Denn dann können weder Daunen noch bestickte Decken Schlaf
 80 bringen, nicht das Geräusch ruhigen Wassers.

Diese Priamel hat den echten *miles*⁵²⁹ zum Thema (V. 67–72), der in Kilikien mit Waffengewalt (V. 68: *arma*) reiche Beute macht. Die elegische Form stellt ihre Überlegenheit schon unter Beweis, noch bevor es um den elegischen Inhalt geht. Sie stülpt dem *miles* die Eigenarten seiner Kampf Waffen über: Er ist eisern (V. 67: *ferreus*) wie diese. Mit seiner reichlichen silber-goldenen Beute wird er eins, wie *contextus* und die

⁵²⁷ Prominenter sind allerdings die Fälle, in denen Amor sich ganz bewusst für das Gegenteil entscheidet und zwei Pfeile mit entgegengesetzter Wirkung entsendet, etwa in Ov. met. 1,466–474.

⁵²⁸ Copley 1956, 105 hat Recht damit, dass die Priamel die Gedichteinheit empfindlich stört; er sieht jedoch nicht, dass dies um einer Bucheinheit willen geschieht; zum Zusammenhang von V. 67–80 mit dem Rest der Elegie sowie mit Tib. 1,1 vgl. Brouwers 1978.

⁵²⁹ Wimmel 1983, 45 m. Anm. 69 und Putnam 1987, 70 erwägen hier eine Anspielung auf Militärzüge des Messalla nach Osten, an denen auch Tibull selbst teilgenommen hat, was – wie auch Brouwers 1978, 398–399 anmerkt – die *ille-ipse*-Antithese bedeutungslos machen würde. Für Bright 1978, 45–46 ist es eine klar kontrastive Anspielung, die Messalla in ein gutes Licht rücken soll; angesichts von *Cilicum* (V. 69) wäre als Kontrastfolie Pompeius Magnus denkbar.

hyperbolische Formulierung *totus et ... totus et* (V. 71) unterstreicht.⁵³⁰ Die Folge *ferreus ... argento ... aureo* (V. 67. 71) zitiert in umgekehrten Reihenfolge den Weltzeitaltermythos Hesiods⁵³¹ und bietet eine gute Überleitung zu den nun folgenden bukolischen Wünschen des elegischen Ich (V. 73–80): Solange es Delia in den zärtlichen Armen halten darf, will es als pflügender und viehhütender Bauer auf hartem Boden einen sanften Schaf schlafen. Diese (goldene) Wunschwelt des Elegikers ist also als eine Art Paralleluniversum zum (eisen-silbern-goldenen) Zeitalter des *miles* konstruiert. Allein durch die Worstellung gelingt es, dass Tibulls Wunsch, von Delia umschlungen zu werden, Realität in der Form wird: *Ipse ... mea ... tecum ... Delia* (V. 73). Diese Umschlingung wird auf der Ebene des Buchstabenmaterials im übernächsten V. 75 fortgesetzt: *liceat* bzw. *teneris* spiegeln anagrammatisch *lacertis* bzw. das gesperrt stehende *retinere*.⁵³²

Es sind Passagen wie diese, die für eine weitere Singularität Tibulls gegenüber den ‚urbanen‘ Elegikern Properz und Ovid seitens der Forschung herangezogen wurden: nämlich ein ‚ländlicher‘ Elegiker zu sein.⁵³³ Aber es sind auch Stellen wie diese, die deutlich zu Tage treten lassen, dass es ausschließlich aus ästhetischen Gründen geschieht, dass Tibull hier gegen den Krieg (V. 70: *Martia castra*) ins Feld zieht: *Ferreus* ist hier als Gegenbegriff zu *teneris*⁵³⁴ (V. 75) und *mollis*⁵³⁵ (V. 76) konstruiert. Es schließen sich weitere vier Verse zum zurückgewiesenen Leben des Rivalen an. Es sagt viel über den elegischen Diskurs aus, dass hier – ähnlich wie in der Recusatio⁵³⁶ – auf das Zurückgewiesene mehr Verse entfallen als auf das selbst Gewünschte. Noch dazu wird in V. 79–80 der Inhalt (unmöglicher Schlaf) durch die Form (an Schnarchen/Schlafen gemahnende S- und P-Laute) desavouiert.⁵³⁷

Der Gedanke an den Rivalen scheint in dem angetrunkenen *poeta amator* den Jammer aus den Anfangsversen heraufbeschworen zu haben, sodass er sich im sechsten Teil (B2) erneut an Venus wendet:

Num Veneris magnae violavi numina verbo,
Et mea nunc poenas impia lingua luit?
Num feror incestus sedes adiisse deorum
Sertaque de sanctis deripuisse focis?

⁵³⁰ S. Putnam 1987, 70, der die mimetische Wortstellung mit den Materialien links und rechts von *contextus* bewundert.

⁵³¹ S. Hes. erg. 109–173.

⁵³² S. Putnam 1987, 71.

⁵³³ Vgl. etwa Tzounakas 2006; Miller 2010, 60; gegen diese reduktionistische Sicht richtig: Miller 2004, 95; für die Interpretation des Ländlichen als Gegenwelt vgl. Lawall 1975, 93–98. Dagegen Wimmel 1983, 24 über V. 27–28: „ein Zug beginnender Großstadtpoesie.“

⁵³⁴ S. zu dem Synonym *tenue* als ästhetischem Begriff unten S. 138 m. Fn. 774.

⁵³⁵ S. zu *molle* als ästhetischem Begriff unten S. 138 m. Fn. 775.

⁵³⁶ Das gilt schon für Kallimachos, dass man sich über das Zurückgewiesene ein viel besseres Bild machen kann als über das Propagierte, dazu unten S. 136–141.

⁵³⁷ Hinzu kommt, wie Wimmel 1983, 50 anmerkt, dass mit *recubare* und *placidae ... aquae* „[m]erkwürdigerweise [...] auch einige Züge des bukolischen Wunschkomplexes der Lagerung mit in die Beschreibung der Gegenseite ein[gehen].“

- 85 Non ego, si merui, dubitem procumbere templis
 Et dare sacratis oscula liminibus,
 Non ego tellurem genibus perrepere supplex
 Et miserum sancto tundere poste caput.

Habe ich etwa der großen Venus Göttlichkeit durch ein Wort verletzt,
 und büßt nun Strafen die gottlose Zunge, die meine?
 Habe ich mich etwa angeblich unzünftig den Sitzen der Götter genähert
 und Kränze von heiligen Herden abgerissen?

- 85 Nicht zögerte ich, wenn ich es verdiente, mich niederzuwerfen vor den Tempeln
 und Küsse zu geben den heiligen Schwellen,
 nicht, über die Erde auf Knien hinzukriechen, demütig,
 und mein Haupt, das elende, gegen den heiligen Pfosten zu schlagen.

Anders als im dritten Teil (C1), wo zwar unterschwellig leise Zweifel an Venus' Beistand geäußert worden waren, aber trotzdem an der Wichtigkeit ihrer Rolle als *magistra amoris* festgehalten wurde, ist das hier (B2) vorgestellte Verhältnis zur Liebesgöttin eindeutig ein gestörtes. Das elegische Ich sieht sich genötigt, Sühne zu üben (V. 82: *luit*), obwohl es sich selbst für unschuldig hält. Die Junktur *violavi numina* (V. 81) sowie die gesamte Stimmung ähneln den Konflikten mit der Göttin Juno in Verg. Aen. 1,8 (*numine laeso*) und mit Diana in Ov. trist. 2,107 (*laeso numine*): Auch bei Vergil und Ovid ist der auktoriale Erzähler ratlos, worin die eigentliche Schuld des Protagonisten (*pius Aeneas*, Actaeon) besteht. Nichtsdestotrotz scheint der Liebende sich aber darin zu gefallen, denkbare, nicht begangene Hybris-Taten in Gestalt rhetorischer Fragen lebendig vor Augen zu führen. Unausgesprochen spielt er auf die unglückliche Paraklausithyron-Situation (V. 7–14) an.⁵³⁸ Da Venus ihm dort nicht erfolgreich beigestanden hat, muss er sich unbewusst etwas zuschulden haben kommen lassen. Insofern ist die Art der Sühneleistung, die er unter dem Vorbehalt vorschlägt, Venus könne ihm eine Schuld nachweisen (V. 85: *si merui*), nur auf den ersten Blick überraschend. Auf den zweiten Blick ist sie dagegen sehr passend, aber äußerst ironisch, denn die vorgeschlagene Sühne besteht in einer Paraklausithyron-Persiflage. Tibull schlägt vor, sich außerhalb von Venus' Tempel (also an ihrer Schwelle)⁵³⁹ hinzuwerfen, auf Knien die Stufen, die in ihren Tempel führen, zu küssen und sein Haupt gegen ihren Pfosten zu schlagen, anstatt dort, wie üblich, Kränze oder *billets doux* zu hinterlassen. Dieses ins Auge gefasste hyperbolische Verhalten ist sicher keine „Sublimierung“⁵⁴⁰ des Paraklausithyron. Vielmehr ist es zugleich Herabwürdigung von Venus und dem Elegiendichter, weil es eine Praxis des Isis-Kults ist, auf die Tibull hier anspielt,⁵⁴¹ eines Kultes, den er an anderer Stelle für sich ablehnt⁵⁴² und den überdies

⁵³⁸ Die Wiederholungen von *serta* (V. 14. 84) und *supplex* (V. 14. 87) unterstützen dies.

⁵³⁹ Zum Erfahrungsraum der Schwelle (inkl. Paraklausithyron) bei Tibull vgl. Videau 2010, 131–143.

⁵⁴⁰ Pace Wimmel 1983, 57, m. Anm. 92. Auch Putnam 1987, 72 fasst die Situation m. E. zu ernst, wenn er meint, Tibull fühle sich auch gegenüber Venus wie ein *exclusus* und begehre Einlass in ihren Tempel.

⁵⁴¹ S. Smith 1964, 231. Tibull kommt häufiger auf den Isis-Kult zu sprechen, vgl. dazu Koenen 1976. Smith 1964, 231 merkt ferner an, sein Haupt zu schlagen, sei, wie Cic. Tusc. 3,62 und Suet. Aug. 23 nahelegen, eine nicht unübliche Trauerpraxis gewesen; nicht aber wird dort das Haupt gegen den Pfosten geschlagen.

vornehmlich Frauen ausüben.⁵⁴³ Man kann in dieser Selbstherabsetzung und Effeminierung durchaus Züge einer Gender-Inversion sehen, wie sie die Forschung für elegietypisch hält,⁵⁴⁴ ohne aber dass hier gleichzeitig dem Gegenüber des Dichters der stärkere ‚männliche‘ Part zukäme.

Der Wein lässt das Gedankenkarussell, nachdem es bei Venus verweilt war, im siebten Teil (F) erneut um unbeteiligte Dritte kreisen, wobei durch die direkte Apostrophe aber wieder, wie in V. 35–42, der Leser adressiert wird.⁵⁴⁵

- At tu, qui laetus rides mala nostra, caveto
 90 Mox tibi: non uni saeviet usque deus.
 Vidi ego, qui iuvenum miseros lusisset amores,
 Post Veneris vinclis subdere colla senem,
 Et sibi blanditias tremula componere voce
 Et manibus canas fingere velle comas:
 95 Stare nec ante fores puduit caraeve puellae
 Ancillam medio detinuisse foro.
 Hunc puer, hunc iuvenis turba circumterit arta,
 Despuit in molles et sibi quisque sinus.
- Aber du, der du froh lachst über unser Unglück, hüte
 90 dich bald: Nicht gegen einen einzigem wütet ununterbrochen der Gott.
 Ich sah, wer der Jugend Liebschaften als armselige verlacht hatte,
 darauf unter der Venus Schlingen den Hals ducken als Greis,
 bei sich Sanftheiten mit brüchiger Stimme erdichten
 und mit Händen die Haare, die weißen, zurechtmachen wollen:
 95 Zu stehen vor Türflügeln schämte er sich nicht oder des geliebten Mädchens
 Magd mitten auf dem Forum anzuhalten.
 Diesen umsteht der Junge in enger Schar, diesen der junge Mann,
 es spuckt in den Bausch ein jeder für sich, in den lockeren.

Hier macht Tibull erneut eine Bemerkung, die seine Unschuld betont und gleichzeitig einen Affront gegenüber Venus darstellt, wenn er sie mit *saeviet* (V. 90) charakterisiert.⁵⁴⁶ Für den Leser hat das elegische Ich den bei den Augusteern rekurrenten Topos der

⁵⁴² S. Tib. 1,3,33–34.

⁵⁴³ Vgl. Putnam 1987, 72, für den speziell die in V. 85 beschriebene Handlung auch unabhängig vom Isis-Kult eine ist, die Frauen vorbehalten sei.

⁵⁴⁴ Vgl. z. B. Gutzwiller u. Michelini 1991; Gold 1993; Greene 1998, xiii; Hallett 2002; Wyke 2002, 11–45; Greene 2005, 61.

⁵⁴⁵ Gegen Leo 1881, 38.

⁵⁴⁶ Hier ist m. E. sicher Venus gemeint (s. Putnam 1987, 72; Murgatroyd 1991, 96) und nicht Amor; Tibull wählt *deus* um zu betonen, dass er hier eine Binsenweisheit von sich gibt, dass eben kein Gott sich lange auf nur eine Person ‚einschießt‘. Dass in der antiken Mythologie tatsächlich eher Göttinnen die Menschen mit *ira* verderben (und Götter mit *amor*), hat Nagle 1984, 237. 239 anhand der Metamorphosen Ovids gezeigt. Natürlich hängt die Bewertung von *saeviet* u. ä. auch von der grundsätzlichen Schwierigkeit ab, dass ein Göttername – um mit Pötscher, 661 zu sprechen – schlicht eine „Personifikation“ sein kann (dann würde V. 90 lediglich dem Topos der Liebe als Krankheit zuarbeiten), aber auch eine „Person-Bereicheinheit“, also gleichzeitig die Persönlichkeit Venus, die Liebesgöttin, und das Gefühl Liebe.

Inkompatibilität von Erotik und Alter⁵⁴⁷ als Warnung (V. 91–98) in petto, die im Sinne einer *memento-mori*-Persuasionsstrategie ansonsten im Ständchen vorkommen kann. Hier ist der Topos noch um die Pointe erweitert, dass gerade Greise, die als Jugendliche Liebesbeziehungen verschmäht hätten, besonders anfällig seien, diese im Alter – also zur Unzeit – nachholen zu wollen, was die noch Jugendlichen mit einer apotropäischen Geste quitierten. Als Chiffre für die (versuchte) Liebesbeziehung muss das Paraklausithyron herhalten (V. 95).

Das Gedicht schließt im letzten Teil (G) mit einer Bitte an Venus um Schonung:

At mihi parce, Venus: semper tibi dedita servit
100 Mens mea: quid messes uris acerba tuas?

Aber mich schone, Venus: Immer hat dir ergeben gedient
100 mein Sinn: Was verbrennst du die Ernten rücksichtslos, die deinen?

Diese Bitte wird in einer Ernte-Metaphorik verkleidet, die zu einer Ceres sicher besser passen würde. Ovid wird diese Mischung göttlicher Zuständigkeitsbereiche später genauso übernehmen (am. 1,1,7–12) wie eine Apostrophierung von Venus' Sohn Amor mit recht ähnlichen Worten zeigt.⁵⁴⁸

Eine zusammenfassende Betrachtung dieser Elegie ist nicht leicht und sie wird hier mit Fokus auf die Gattung und politische Implikationen derselben erfolgen. Vielfach wurden bereits Widersprüche und Gedankensprünge in diesem Gedicht angekreidet oder zu glätten versucht.⁵⁴⁹ Dabei liegt der Reiz m. E. genau darin, dass Tibull die ‚Störfeuer‘ eines Alkoholrausches präsentieren will.⁵⁵⁰ So ist wohl auch zu erklären, warum die dramatische Szenerie – Symposium? Kneipe? Cynthias Türschwelle? – bewusst offengehalten wird.⁵⁵¹

Gestört ist nicht nur der Gedankengang des elegischen Ich, als gestört erscheint ja unterschwellig auch das Verhältnis zu Venus. Die Lektüre dieses Gedichtes allein entlarvt die in der Forschung vielfach anzutreffende *master narrative*, das erste Buch Tibulls stelle

⁵⁴⁷ Vgl. Prop. 1,7; 1,9; 2,10,7; 3,5,23–24 (anders dagegen 2,25,9–10); Tib. 1,1,71–72; 1,2,91–98; 1,8,7–8. 71–78; 1,9,73–74; Hor. carm. 2,4,21–24; 3,14,25–28; 3,15; 3,19,22–24; 4,1; 4,13 (anders dagegen epod. 5,57); Ov. am. 1,9,3–4; epist. 4,19. Vielleicht spielt bei der Vermittlung des Motivs (wie bei jener des Paraklausithyron) Plautus eine Rolle (s. Merc. 305). Die Beliebtheit des Motivs hängt vielleicht auch mit dem Alters-Diskurs aus Kallimachos' Aitien-Prolog (ait. fr. 1,5–6. 21. 37–38 Harder) zusammen, womit man bei den Augusteern auch diesbezüglich eine *deformazione* (dazu unten S. 137) diagnostizieren müsste, geht es doch bei Kallimachos gerade nicht um erotische Belange.

⁵⁴⁸ S. Ov. am. 2,9,1–6, dazu Merriam 2006, 78–84. Warum Merriam Tibulls Venus anheimelnder findet (103), bleibt ihr Geheimnis, zumal die strafende Venus auch sonst bei Tibull anzutreffen ist, vgl. 1,5,58; 1,8,28.

⁵⁴⁹ Vgl. Vretska 1955; Ball 1983, 43–44. 48.

⁵⁵⁰ S. Miller 2010, 61.

⁵⁵¹ Dazu oben Fn. 497; vgl. ferner Miller 2004, 102.

eine elegische heile Welt vor Augen, das zweite dagegen eine destruierte,⁵⁵² als Makulatur. Das Verhältnis zwischen Venus und *poeta* basiert, wie die Elegie als ganzes vor Augen führt, gerade nicht auf einem *do ut des*. Im Gegenteil schlägt der *poeta amator* ja eine Sühne vor (V. 85–88), die nur ironisch zu nennen ist, ähnlich wie auch Venus ihren Verächter „ironisch“ (V. 91–98) straft.⁵⁵³ Damit gäbe es zwischen der Liebesgöttin und dem Liebedichter wenigstens also diese eine strukturelle Gemeinsamkeit, Ironie zu gebrauchen.

Es lässt sich aber noch eine weitere Gemeinsamkeit ausmachen, und zwar zwischen der Liebesgöttin und der Liebeselegie-Gattung. In der Forschung wurde die Beobachtung gemacht, Venus sei hier in ihrer ganzen Unausgeglichenheit die Verkörperung elegischer Liebe schlechthin.⁵⁵⁴ M. E. kann man diesen Befund präzisieren: Sie ist die Verkörperung der in heroische Hexameter und gefällige Pentameter zerrissenen⁵⁵⁵ elegischen Form schlechthin. Diese Zerrissenheit wird anhand der Grundformel des ‚heroischen‘ Inhalts (V. 23–30), *Fortes adiuuat ipsa Venus* (V. 16), geradezu ausgestellt. 1. fällt die Formel paradoxerweise im metrisch-formal unheroischen Pentameter. 2. zerfällt sie durch das metrisch-formale Mittel der Dihärese in einen inhaltlich heroischen Teil (*Fortes*) und einen inhaltlich gefälligen *mitis*-Venus-Teil (*adiuuat ipsa Venus*). Überdies ist das Umfeld der Formel (V. 17–38) durch einen Gegensatz zwischen unmoralischem Inhalt und heroischem Stil gekennzeichnet. Diese Zerrissenheit ist wie geschaffen dafür, Zwiespalt, Unentschiedenheit, Paradoxie darzustellen, und sich konkreten Festlegungen zu entziehen. Vor diesem Hintergrund erscheint es mehr als folgerichtig, dass sogar der polymetrische Catull für sein Gedicht 85 über das Paradoxon der Liebe,⁵⁵⁶ das bereits oben als leitende Denkfigur angeklungen war,⁵⁵⁷ elegische Distichen gewählt hat.

Diese Darstellung der julischen Ahnherrin⁵⁵⁸ als wankelmütige Göttin ist aber – auch wenn sie die Wechselhaftigkeit elegischer Form, elegischer Liebe und elegischer *puella*

⁵⁵² Vgl. etwa Henniges 1979, passim, z. B. 176; Gärtner 2003. Dieses Erklärungsmuster hängt auch mit der Deutung der Namen zusammen, s. unten Fn. 1177 und Gärtner 2003, 216, Anm. 5.

⁵⁵³ So Heilmann 1959, 17, dessen Interpretation ansonsten sehr verklärt ist.

⁵⁵⁴ S. Putnam 1987, 73.

⁵⁵⁵ Als zerrissen sieht auch Loupiac 1999, 243 das elegische Distichon an. Keith 1994, 36 analogisiert die Zerrissenheit des elegischen Ich zwischen zwei *puellae* bzw. Gattungen in am. 2,10 (s. dazu unten S. 249 m. Fn. 1321 und 1322) mit der Zerrissenheit des elegischen Distichons in Hexameter und Pentameter.

⁵⁵⁶ *ODI et amo. quare id faciam, fortasse requiris? / nescio, sed fieri sentio et excrucior*: (Ich hasse und ich liebe. Weswegen ich das tue, fragst du vielleicht? / Ich weiß es nicht, aber, dass es passiert, spüre ich und leide Marterqualen.)

⁵⁵⁷ S. oben S. 15.

⁵⁵⁸ Vretska 1955, 32, Anm. 54 zieht mit einer Parallelisierung von V. 87 mit Dio Cass. 43,21,1–2 gar eine Verbindung zum Urheber des Mythos von der Venus-Abstammung der Julier, zu Julius Caesar selbst; Ball 1983, 45 gefällt dieser Gedankengang.

spiegelbildlich verkörpert – eine politische Zumutung.⁵⁵⁹ Wie die Parallelisierung mit einer Hexe provozieren muss, so ist auch die Spiegelung der *puella* problematisch. Denn Venus erhält damit in diesem Paraklausithyron lediglich den Status eines Objekts, wie ihn üblicherweise die *puella* einnimmt, die ihrerseits jedoch als Chiffre der Transgression derjenigen moralischen Ideale gelesen wird, die später in die augusteischen Ehegesetze münden.⁵⁶⁰ Somit würde in Tibulls wechselhafter Venus-Figur ein Dilemma zum Vorschein kommen: Entweder ist die ‘Venus-Genetrix-,Propaganda’ unstimmig oder die Ehegesetzgebung. Doch Tibull 1,2 macht unmissverständlich deutlich, dass das zerrissene elegische Distichon die Paradeform ist, Dilemmata in der Liebe und in anderen Bereichen darzustellen, nicht jedoch einen Ausweg aus ihnen zu bieten.

⁵⁵⁹ So auch Merriam 2006, 14. Wlosok 1967, 145 sieht die elegische Venus grundsätzlich als Kontrastfolie zur epischen Venus gestaltet. Immerhin sei es das Telos der epischen Venus, *secura* zu sein (Aen. 1,290), die elegische Venus dagegen sei wankelmütig. Hinzu kommt m. E. noch, dass die elegische Venus oft eigentlich gegen den Liebenden arbeitet, z. B. indem sie ihm unerwiderte Liebe (zu einer *puella avara*) einhaucht etc.

⁵⁶⁰ Dazu schon oben S. 1 m. Anm. 3.

3.1.3 Horaz

Anders als bei den drei anderen hier behandelten Dichtern, die als *die* Liebeselegiker in die Literaturgeschichte eingegangen sind, ist die Einordnung von Horaz als erotischem Dichter nicht so selbstverständlich. Im Gegenteil: Horaz wird nicht zuletzt wegen des *Carmen Saeculare*, einer Auftragsdichtung für die Säkularspiele des Augustus im Jahre 17 v. Chr., auf die Rolle eines ‚Hofdichters‘ festgelegt, dessen Funktion im Unterfüttern offiziöser Diskurse liege.

Umso interessanter ist es, sich von diesen offiziösen Diskursen ab- und den erotischen zuzuwenden. Bei solch einer Betrachtungsweise stößt man schnell auf zwei Widersprüche. Zum einen ist der erotische Diskurs in Horaz’ Lyrik quantitativ in der Minderheit. Trotzdem reduziert Horaz selbst bisweilen – so etwa unten in *carm.* 1,6,17–20 – seine Dichtung auf Erotika. In der Forschung wurde darum jüngst gefolgert, dass der politische Diskurs qualitativ auf den zweiten Platz verwiesen werde⁵⁶¹ und damit auch die postulierte politische Sprachrohrfunktion in Frage zu stellen sei.⁵⁶² Zum anderen lesen sich einige *Oden*, beispielsweise *carm.* 1,5,⁵⁶³ wie Abgesänge auf und Abschiede von Liebesdichtung,⁵⁶⁴ die chronologisch gesehen aber der restlichen tradierten Liebesdichtung vorangehen. Dieser Umstand bringt das unausweichliche methodische Problem mit sich, dass sowohl für die *Epoden* aber auch für einige *Oden* nur Parallelstellen als Kontrastfolien herangezogen werden können, die wahrscheinlich erst später entstanden sind.⁵⁶⁵ Ein solcher Abgesangsduktus lässt sich auch hinsichtlich des Paraklausithyron feststellen, das hier im Fokus stehen soll. Horaz ist sich des Variantencharakters der kompositionellen Form Paraklausithyron nicht nur voll bewusst, sondern denunziert diesen⁵⁶⁶ auch in einer Art, dass man sich verwundert die Augen reiben könnte ob der Tatsache, dass nach diesem Paraklausithyron noch weitere Varianten entstanden sind.

⁵⁶¹ S. Eicks 2011, 291.

⁵⁶² S. Eicks 2011, 347–348. Vgl. dagegen Nadeau 2008.

⁵⁶³ Vgl. z. B. Eicks 2011, 98–103, der *carm.* 1,5 als programmatische Ode liest und die ihr entnommene Figur der Grotte in den literaturwissenschaftlichen Diskurs überführt. Mit Hilfe dieser Figur beschreibt er beispielsweise das Kompositionsprinzip der *Oden* (290) oder das hierarchische Verhältnis von lyrischem und politischem Diskurs (291).

⁵⁶⁴ Das Paradoxon von Abgesang auf Liebesdichtung und Liebesdichterdasein behandelt Kuhn 1973.

⁵⁶⁵ Im Falle der *Epoden* ist klar, dass sie vor Prop. 1 und Tib. 1 erschienen sind. Horaz’ *Oden* 1–3 sind sicherlich nach diesen frühen Elegienbüchern publiziert worden, aber das Verhältnis zu Prop. 2 und 3 ist schon weniger klar, beispielsweise in Galinsky 2005a, XXVI–XXVII wird ihr Erscheinen als etwa zeitgleich angesetzt.

⁵⁶⁶ S. Henderson 1973, 66.

epod. 11: poeta amator iambi gegen poeta amator elegiae

M. E. illustriert bereits das erste Paraklausithyron⁵⁶⁷ in Horaz' Œuvre, die etwa 30 v. Chr. erschienene *Epode* 11, die reflektierte Verwendung dieser Form. Dagegen gilt dieses jambische Erotikon, da es ein Teil des Frühwerks ist, gemäß einer gängigen *master narrative* als Ausweis „erotische[r] Verstrickung“, was auch an seinem Sprecher deutlich werde, der noch nicht über die „wahre Überlegenheit“ des lyrischen Sprechers der späteren *Oden* verfüge.⁵⁶⁸

Mit der *Epode* 11 wird meist das Einsetzen eines neuen Zyklus angesetzt, da die vorangehenden *Epoden* 1–10 alle im gleichen Metrum (einer Kombination aus iambischen Tri- und Dimetern) gehalten sind.⁵⁶⁹ Die *Epode* besteht aus fünf Teilen, bei denen ein achtversiges Zentrum (C) achsensymmetrisch von zwei à vier Versen (B1, B2) bzw. sechs (A1, A2) bestehenden Rahmenpartien umgeben ist.⁵⁷⁰ Ihre Komposition lässt sich schematisch folgendermaßen aufschlüsseln:

Strukturübersicht				
Teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A1	1–6	<i>nihil me, sicut antea, iuvat</i>	Lyciscus	6
B1	7–10	<i>fabula</i>	Inachia	4
C	11–18	<i>querebar</i>	Inachia	8
B2	19–22	<i>postis et, heu limina dura</i>	Inachia	4
A2	23–28	<i>nunc</i>	Lyciscus	6

In der *Epode* thematisiert das jambische Ich sein aktuelles Verlangen nach Lyciscus sowie sein einstiges zu Inachia:

- Petti, nihil me, sicut antea, iuvat
scribere versiculos amore percussus gravi,
amore, qui me praeter omnis expetit
mollibus in pueris aut in puellis urere.
5 hic tertius December, ex quo destiti
Inachia furere, silvis honorem decutit.
- Pettius, nichts hilft es mir, ebenso wenig wie früher,
Versen zu schreiben, von Liebe ergriffen, gewaltiger,
einer Liebe, die verlangt, dass ich vor anderen
für Jungen oder für Mädchen, geschmeidige, glühe.
5 Dieser dritte Dezember, seit ich aufhörte
wegen Inachia zu rasen, schlägt den Wäldern ihren Schmuck ab.

⁵⁶⁷ Zu den Paraklausithyron-Reminiszenzen in Horaz' ‚philosophischem‘ Werk (sat. 2,3,258–271) vgl. Meeren 2008, 245–253.

⁵⁶⁸ S. Eicks 2011, 336. 338; für eine Revision dieses verstellten Blicks auf das Frühwerk Horaz' vgl. Wittchow 2005.

⁵⁶⁹ Vgl. Barchiesi 1994, 127.

⁵⁷⁰ Die hier folgend in der Tabelle dargestellten strukturellen Entsprechungen sieht auch Schmidt 1977, 413. Grassmann 1966, 120 meint dagegen eine komplexe achttellige Spiegelkomposition ausmachen zu können.

Das für den zweiten *Epoden*-Zyklus (11–17) typische polymetrische Versmaß, hier ein jambischer Trimeter kombiniert mit einem Elegiambus, passt zu der in der Anfangspartie (A1) aufgebauten Fiktion: Der Epoden-Dichter habe früher (V. 1: *antea*) etwas in der Art neoterischer Verschen (V. 2: *versiculos*) geschaffen.⁵⁷¹ Dieses Dichten habe ihm aber nicht geholfen – was die V. 7–22 noch ausführlicher rekapitulieren werden – und helfe auch jetzt nicht.⁵⁷² Gefangen sei er nämlich, in einer Liebe von geradezu epischem Ausmaß (V. 2: *percussum gravi*),⁵⁷³ die durch Epanalepsis⁵⁷⁴ besonders hervorgehoben und paradoxerweise gleichzeitig in elegischen Termini⁵⁷⁵ beschrieben wird (V. 4: *mollibus in pueris aut in puellis urere*). Es bleibt in der Schwebe, ob der Liebe oder dem neoterisch-elegischen Diskurs angelastet wird, zu Exhibitionismus zu führen (V. 3: *praeter omnis*). Durch die Apostrophe Pettius' in V. 1 präsentiert sich das Gedicht aber von vornherein als vertrauliche Rede, die ihrerseits weitere (in der Vergangenheit geführte) vertrauliche Reden enthält (V. 11–18).⁵⁷⁶ Das Dichter-Ich konstruiert also Topoi, um sie gleich wieder zu dekonstruieren und trotzdem mit deren Bildfeldern weiter zu arbeiten. Meiner Meinung nach kann das nur aus großer Distanz zum Diskurs heraus passieren und nicht aus einem Verstricktsein⁵⁷⁷ in diesem. Im Folgenden wird auch der Topos der Liebe als Krankheit⁵⁷⁸

⁵⁷¹ Vgl. zu *versiculus* Cat. 16,3. 6 (Metrum: phaläkeischer Hendekasyllabus); 50,4 (Metrum: phaläkeischer Hendekasyllabus); 95,4 ([in Konjekture]; Metrum: elegisches Distichon). Die meisten Interpreten, s. z. B. Luck 1976, 123–124, sehen hier nur elegische Anspielungen. Wehrli 1944, 69–70 betont ausdrücklich, dass Horaz „in der ältesten noch belegten Phase [kein] reiner Neoteriker ist.“ Die Frage, ob nur elegische oder auch neoterische Hypotexte wichtig für epod. 11 sind, spielt letztlich keine entscheidende Rolle. Es sollen hier auch keine Spekulationen fortgeführt werden, welche heute verlorenen Texte (Gallus, Archilochos, Hipponax) hier vielleicht evoziert werden. Schmidt 1990, 149 möchte „für ‚versiculos‘ [...] ‚Satiren und Epoden‘ ein[setzen]“ und hat dementsprechend eine sehr eigene Deutung von epod. 11: „Das Geständnis, zu jambischem Dichten die Freude verloren zu haben, und die jambische Kritik an vergangener Leidenschaft werden zu einem Jambus gegen sich selbst als jetzt Liebesverlorenen und Nicht-Jamben-Dichtenden.“ Die ohnehin nicht ganz nachvollziehbare Argumentation wird spätestens dann völlig unlogisch, wenn Schmidt darauf beharrt, dass Horaz „auch nicht entfernt“ „jetzt weniger elegisch“ liebe (151). Auch Davis 1991, 255, Anm. 72 liest *versiculos* als Synonym für die *Epoden*.

⁵⁷² Ebenso interpretiert auch Barchiesi 1994, 129 gegen die *communis opinio*, wonach der Epoden-Dichter früher, als er in Inachia verliebt gewesen sei, gern gedichtet habe, jetzt, da er Lyciscus liebe, aber nicht mehr dichten könne. Zu dem Gebrauch von *sicut* (V. 1) für einen kontrastierenden Vergleich, vgl. Wigodsky 1980, 48–49.

⁵⁷³ Watson 2003, 364 hält *percussum* (V. 2) für einen starken Terminus, der einen Waffenhieb suggeriere, macht aber keinen Gattungsbezug. Für Hunter 2006, 8 ist es ein „dionysisches Wort“, wofür er als Beleg Lucrezens Lehrepos (1,922–923) anführt. Zu *gravi* vgl. Ov. am. 1,1, unten S. 222.

⁵⁷⁴ Zur Seltenheit dieses Stilmittels bei Horaz vgl. Wills 1996, 160.

⁵⁷⁵ Die Ähnlichkeit zur Elegie sehen auch ernsthaft: Leo 1900, 10 und Leo 1912, 145, Fn. 2, ohne Wertung Lowrie 2009, 105–106; parodistisch: Watson 2003, 359, Lyne 2007a, 91 sowie Luck 1976, 123, der noch mehr Gemeinsamkeiten auflistet und ein intertextuelles Verhältnis zu Gallus zu beweisen sucht. Gegen eine Gallus-*imitatio* im Speziellen opponiert Barchiesi 1994, 128. Da er in Anschluss an Leo 1900, 10 von einer architektonischen Nähe von Jambus und Elegie ausgeht, hat er keine Schwierigkeiten, den elegischen Charakter (bes. der V. 11–12) an sich zu konzedieren. Als „Befreiung vom Banne der damals geltenden [sc. elegischen] Dichtkunst“ sieht Klingner 1961, 358 das Gedicht an.

⁵⁷⁶ In ihnen wird erneut der exhibitionistische Antrieb bloßgestellt, vgl. den durch Hiatt betonten V. 14.

⁵⁷⁷ Anders Schmidt 1977, 415. Auch Watson 2003, 363 kann ich nicht darin zustimmen, dass hier zum ersten Mal die ernsthafte und subjektive Behandlung einer Liebesthematik begegne.

⁵⁷⁸ S. oben die Belege und Literaturhinweise in Fn. 370.

(V. 6: *furere*) bedient, der freilich nicht nur in neoterischen oder elegischen Versen anzutreffen ist.

Auch die in der zweiten Partie (B1) dargestellten Motive begegnen in elegischer Dichtung:

heu me, per urbem – nam pudet tanti mali –
 fabula quanta fui, convivorum et paenitet
 in quis amantem languor et silentium
 10 arguit et latere petitus imo spiritus.

Wehe mir, die Stadt hindurch – ich schäme mich nämlich eines so großen Übels –
 welch großes Gerede war ich, die Gelage auch reuen mich
 in welchen mich als Liebenden Mattigkeit und Schweigen
 10 bloßstellten und ein aus tiefer Brust ausgestoßener Seufzer.

Da ist als erstes das Motiv der Scham, durch die eigene Liebe(sdichtung) in Verruf geraten zu sein.⁵⁷⁹ Der Epoden-Dichter betont die Hilflosigkeit durch unpersönliche Ausdrücke (V. 7: *pudet*, V. 8: *paenitet*), die zusammen mit den Korrelativa (V. 7: *tanti*, V. 8: *quanta*) chiastisch angeordnet sind, durch handelnde Abstrakta (V. 9: *languor et silentium*, V. 10: *spiritus*)⁵⁸⁰ und durch den „durchbrochenen Satzbau“⁵⁸¹ (V. 9–10). Damit denunziert er, poetologisch gesprochen, die mangelnde autonome Gestaltfähigkeit, die seine *versiculi*-Zeit charakterisiert.

Auch die dritte Partie (C) mit dem Geständnis des Dichter-Ich, das unter Bacchus' Einfluss erfolgt, thematisiert somit wieder dessen fehlende Autonomie:

,contrane lucrum nil valere candidum
 pauperis ingenium' querebar adplorans tibi,
 simul calentis invecundus deus
 fervidiore mero arcana promorat loco.
 15 ,quod si meis inaestuet praecordiis
 libera bilis, ut haec ingrata ventis dividat
 fomenta volnus nil malum levantia;
 desinet inparibus certare summotus pudor.'

,Vermag gegen die Habgier nichts das lautere
 Genie des Armen', klagte ich dir weinend,
 sobald des Glühenden Geheimnisse der rücksichtslose Gott
 mit feurigerem unvermischten Wein ihrem rechten Ort entrissen hatte.
 15 ,Wenn in meinem Inneren erbraust
 ungehemmte Galle, sodass sie in den Wind schlägt unwillkommene
 Umschläge, die nicht die üble Wunde beheben,
 wird aufhören mit Ungleichen zu wetteifern die verbannte Scham.'

⁵⁷⁹ Vgl. Prop. 2,24A; 3,24,4; 3,25,1–2; Tib. 1,3,83–84; 1,9,29–30. 47–48 (ganz anders: Tib. 2,3,35–36); Ov. am. 2,18,3–7a; 3,1,21–22; 3,11A,2–4.

⁵⁸⁰ Für Watson 2003, 368 impliziert auch *arguit* (V. 10), dass die Enthüllungen gegen den Willen Horaz' erfolgt seien.

⁵⁸¹ Grassmann 1966, 99.

Hier wird ein weiteres Klischee elegisch-klagend (V. 13: *querebar adplorans*)⁵⁸² aufgeföhren: das habgierige Liebesobjekt,⁵⁸³ das der Dichter trotz seines Genies nicht für sich einzunehmen vermag, was durch die Tmesis (V. 11: *contrane ... valere*) besonders herausgestellt wird. Passend zum bereits genannten Topos der Liebe als Krankheit werden die Verschen als *fomenta* imaginiert, die dem Krankheitsübel nicht beikommen können (V. 16–17)⁵⁸⁴ und deswegen künftig *ad acta* gelegt werden sollen. Ebenso soll auch das aussichtslose und im Grunde unwürdige Wetteifern des an Genie reichen Dichters mit dem an Gold reichen, aber an Genie armen⁵⁸⁵ Rivalen und die alberne Scham⁵⁸⁶ über die eigene Unzulänglichkeit eingestellt werden, die dem elegischen *puella-avara*-Topos letztlich zugrundeliegt. An die Stelle der Scham – so kündigt das jambische Ich an – soll die Galle treten und frei fließen, also die ausschließlich jambische Herangehensweise an die Liebe(sdichtung) vorwiegen.⁵⁸⁷ Dies wird auch metrisch durch die Überspielung der Zäsur mit *inaestuēt* (V. 15) gewährleistet.⁵⁸⁸

Erst in der vierten Partie (B2) folgt nun die Paraklausithyron-Situation im engeren Sinne:

20 ubi haec severus te palam laudaveram,
 iussus abire domum ferebar incerto pede
 ad non amicos heu mihi postis et heu
 limina dura, quibus lumbos et infregi latus.

Sobald ich dies ernst dir öffentlich gelobt hatte,

⁵⁸² S. Mankin 1995, 199: „*queror* and its cognates are almost technical terms for *elegia*.“

⁵⁸³ Vgl. Cat. 110; Prop. 1,8,32b–40; 2,16,2. 12. 15–21. 29. 43–46. 55–56; 2,23,7. 11. 13–18; 2,24B,11–15; 2,26,25–26; 2,34,71; Tib. 1,4,57–72; 1,5,59–66; 1,8,29–40; 1,9,11–12. 17–20. 31–34. 51–53. 77; 2,3,53–62; 2,4,14; 21–50. 53–54; Ov. am. 1,8,31–38. 55–60. 69–72. 89–103; 1,10; 3,8. Auch der *puella-avara*-Topos ist wie das Paraklausithyron wohl durch den Hellenismus (s. etwa Kallim. iamb. 3,1–2. 38–39 und epigr. 7 Asper [= 32 Pfeiffer = AP 12,148]) und die Komödie (s. etwa Plaut. Asin. 127–148, Merc. 40–60) vermittelt.

⁵⁸⁴ Die *fomenta* sollen aber *pace* Watson 2003, 369 nicht aufgegeben werden, weil sie nutzlos gegenüber einer *puella avara* sind. Ihr Mangel liegt darin, dass sie dem Sprecher keine kathartische Linderung verschaffen. Stattdessen führen ihre elegischen Topoi dazu, dass der Sprecher sich in das Scheitern überhaupt erst hineinsteigert und es als solches wahrnimmt. Hilfreich ist dagegen der Hinweis in Watson 2003, 369, dass die Junktur *ventis dividat* (V. 16) eher für Worte üblich sei (so auch Kölblinger 1971, 22): Es besteht also kein Anlass, *fomenta* nicht sofort als Metapher für Dichtung aufzufassen.

⁵⁸⁵ Da *impar* (V. 18) sonst immer eine Unterlegenheit bezeichnet (vgl. dazu Grassmann 1966, 107), ist strittig, worin diese liegt (für Watson 2003, 374 ist es beispielsweise eine moralische).

⁵⁸⁶ Auch *pudor* (V. 18) wird kontrovers diskutiert, vgl. für einen Überblick Parker 2000, der selbst für die Konjektur von Mankin 1995, 292, *furor*, plädiert. Mich überzeugt seine Deutung nicht: Das Gedicht endet ja gerade mit der Aussicht auf neue *furores amoris*. Was der Affekt *bilis* (V. 16) in Horaz also bezwecken soll, ist nicht eine Abkehr von der Liebe, sondern von einem wie auch immer elegiebehafteten Zugriff darauf. Und ein Blick auf die in Fn. 583 angeführten Stellen zeigt, dass Horaz mit seiner Unterstellung, aus dem *puella-avara*-Topos spreche letztlich mehr Scham und Hilflosigkeit als Selbstbewusstsein, durchaus einen wunden Punkt trifft, was schon an den vielen Verwünschungen (s. insbes. Prop. 2,16,19–20. 44–45; Tib. 1,4,59–60; 1,9,11b–12. 51–53; 2,4,27–28. 39–40; Ov. am. 3,8,65–66), aber auch an expliziten Scham-Eingeständnissen (s. insbes. Tib. 1,9,29–34) deutlich wird. Die Idee von Mankin 1995, 200, dass – etwa ähnlich zu Tib. 1,2 – die Passage extra undeutlich als „Säufer-Geschwätz“ formuliert sei, verdient Berücksichtigung.

⁵⁸⁷ S. Barchiesi 1994, 132.

⁵⁸⁸ S. Grassmann 1966, 105, Anm. 94.

- 20 aufgefördert nach Hause zu gehen, wurde ich getragen von unsicherem Fuß,
 ach, zu mir nicht freundlich gesinnten Pfosten, ach, und
 zu harten Schwellen, auf denen ich mir Lenden und Flanke gebrochen habe.

Toposgerecht wird der Sprecher als betrunken dargestellt und bricht vermutlich gerade vom Gelage (V. 8) auf. Entgegen der (im Zustand der Trunkenheit) geleisteten Zusicherung, nach Hause zu gehen, lässt sich das Epoden-Ich – wieder quasi ohne sein Zutun (V. 20: *ferebar*) – doch vor die Tür der Geliebten tragen. Elegietypisch wird ein Teil der verschlossenen Tür als nicht freundlich charakterisiert und nicht das Sehnsuchtsubjekt.⁵⁸⁹ Der „unsichere Fuß“ (V. 20: *incerto pede*) könnte ein humoristischer Hinweis auf das Metrum von epod. 11 sein, ein Metrum, das in dieser Kombination wohl kaum für neoterische und sonstige Verschen üblich gewesen sein dürfte, aber eben auch nicht rein jambisch ist.⁵⁹⁰ So ähnlich sieht es auch Alessandro Barchiesi und beschreibt epod. 11 mit Worten, die in starker Analogie zu dem von mir oben beschriebenen ‚Wechselspiel‘ von Form und Inhalt stehen: „L’epodo trasforma la forma in contenuto, e viceversa, e riapre una dialettica fra il testo e il genere letterario.“⁵⁹¹ In hyperbolisch gesteigerter Form⁵⁹² und erotisch⁵⁹³ konnotierter Wortwahl heißt es schließlich in V. 22, dass sich der Dichter Lenden und Flanken auf der harten Schwelle gebrochen habe (*lumbos et infregi latus*). Somit inszeniert V. 22 auch ein poetologisches Scheitern, weil mit der harten Schwelle (V. 21: *ad non amicos heu mihi postis et heu | limina dura*), wie bereits erwähnt, ein Topos aus den Dichtungsarten Eingang in die *Epode* gefunden hat, denen das Dichter-Ich doch eigentlich abgeschworen hatte.

Und so kulminiert das Gedicht in der letzten Partie (A2) implizit in einen Abgesang auf Verschen und Paraklausithyra:

- nunc gloriantis quamlibet mulierculam
 vincere mollitia amor Lycisci me tenet;
 25 unde expedire non amicorum queant
 libera consilia nec contumeliae graves,
 sed alius ardor aut puellae candidae
 aut teretis pueri longam renodantis comam.
- Nun hält mich für jenen, der sich rühmt, jedes beliebige Weibchen
 an Weichheit zu überwinden, den Lyciscus, die Liebe;
 25 davon können mich nicht lösen der Freunde
 freimütige Ratschläge noch schwere Schmähungen,

⁵⁸⁹ S. oben Fn. 350.

⁵⁹⁰ Die Formulierung entspricht auch nicht Horaz’ eigener Beschreibung des Metrums, vgl. *carm.* 1,16,24: *celeris iambos*; *ars* 252: *pes citus*.

⁵⁹¹ Barchiesi 1994, 135.

⁵⁹² Als grotesk qualifizieren den Topos-Umgang Barchiesi 1994, 132; Ezquerro 1997, 11; v. a. der Kontrast zwischen dem stilistisch hochgehängten *heu ... heu* (V. 21) und dem Folgenden ist irritierend.

⁵⁹³ Sowohl *lumbi* (V. 22) als auch *latus* (V. 22) sowie *infringere* (V. 22) gehören zum erotischen Diskurs, s. Grassmann 1966, 112–115, der hier demgemäß vornehmlich ein erotisches Scheitern in Form einer Masturbation artikuliert sieht, ähnlich auch Lyne 2007a, 91.

sondern eine andere Liebesglut entweder für ein blütenweißes Mädchen
oder für einen Jungen, der das lange Haar entknotet.

Dieser Abgesang auf Verschen und Paraklausithyra erfolgt implizit, indem ein Abgesang auf das eine Liebesobjekt angestimmt wird. Zwar berichtet das Epoden-Ich, dass es jetzt für Lyciscus brennt, dessen Weichheit (V. 24: *mollitia*) einen erneuten ‚Leistenbruch‘ unwahrscheinlich erscheinen lässt, was jedoch durch den sprechenden Namen (‚Wölfchen‘) wieder etwas zurückgenommen wird.⁵⁹⁴ Aber es deuten sich jetzt doch wirksamere ‚Arzneien‘ am Horizont an: In einer Art Ringkonstruktion mit V. 4⁵⁹⁵ kommen wieder Mädchen und Jünglinge ins Spiel, die den Epoden-Dichter, anders als die wohlfeilen Ratschläge eines Pettius, von Lyciscus, aber auch von dem einen Anlass zu neoterisch-elegischen Verschen⁵⁹⁶ heilen sollen.

Natürlich hat auch dieses *remedium amoris* einen elegischen Subtext,⁵⁹⁷ aber nicht zuletzt die unelegische Beliebigkeit des Liebesobjekts stellt es ironisierend in Frage.⁵⁹⁸ Zu dem bereits eingangs angesprochenen dekonstruktivem Charakter trägt bei, dass mehrere Begriffe in dem Gedicht zweimal vorkommen, aber nicht bei beiden Nennungen zum gleichen Diskursfeld gehören.⁵⁹⁹ Dieser Zug der jambischen *persona*, scheinbar selbst ins Spiel Gebrachtes gleich wieder zu hinterfragen, scheint auch in anderen *Epoden*-Gedichten auf.⁶⁰⁰ Diese Selbst-Infragestellung wurde u. a. als Merkmal engagierter Literatur interpretiert:⁶⁰¹ Wenn man auch darin übereinkommen kann, dass die *Epode* performativ alles unterläuft, was man als Affirmation deuten könnte, ist deswegen nicht automatisch das Gegenteil richtig: M. E. ist Horaz weder in Liebe verstrickt noch in Moralismus. Verstrickungen gibt es nur im Haar des möglichen Liebes(dichtungs)objekts und diese sind in Auflösung⁶⁰² begriffen, wenn auch das Präfix *re-* auf paradoxe Weise andeutet, dass Neuverstrickungen wie Neuaufösungen möglich und wahrscheinlich sind.⁶⁰³ Diese Zirkularität ist als Spiegelung der sorgenvollen Unsicherheit darüber gelesen worden, ob Octavian den Beginn einer neuen Ära oder den Rückfall in einen

⁵⁹⁴ S. Mankin 1995, 204. Immerhin klingt ‚Wölfchen‘ netter als ‚Wölfin‘, vgl. 3,10,1 (unten S. 108).

⁵⁹⁵ S. Watson 2003, 364; Grassmann 1966, 119.

⁵⁹⁶ Ähnlich auch Watson 2003, 360. 370, die auch den Wein (V. 14) in die Reihe der *remedia amoris* aufnimmt. Einen – wie hier – Poetologisches und Politisches kombinierenden Erklärungsversuch, warum der Epoden-Dichter sich gegen Neoteriker und Elegiker wendet, unternimmt Otis 1945, 189–190: Diese stünden sowohl in politischer Opposition zu Augustus als auch in ästhetischer zu Horaz’ eigenem Plan der Latinisierung alter großer griechischer Gattungen. Die Erklärung überzeugt nicht, denn die anderen Augusteer nehmen sehr wohl an dieser Latinisierung teil, s. dazu unten S. 143.

⁵⁹⁷ Vgl. Ov. rem. 462.

⁵⁹⁸ S. Barchiesi 1994, 132 m. Anm. 13 und Grassmann 1966, 118, anders Schmidt 1990, 151, Anm. 100.

⁵⁹⁹ S. *candidus* V. 11: ethisch, V. 27: ästhetisch (was Watson 2003, 369 als ironisches Echo bezeichnet); *liber* V. 16: physiologisch (Watson 2003, 369 sieht hier auf der zweiten Ebene die Hoffnung auf ein Ende des *servitium* artikuliert), V. 27: psychologisch; *amicus* V. 21: elegisch, V. 25: pragmatisch.

⁶⁰⁰ Vgl. Fitzgerald 1988, 176.

⁶⁰¹ Schmidt 1977, 422.

⁶⁰² Zur Bedeutung von *renodantis* (V. 28) vgl. Watson 2003, 381.

⁶⁰³ S. Oliensis 1998, 94.

Bürgerkriegsteufelskreis darstelle.⁶⁰⁴ Im Sinne meiner Interpretation, die den *poeta amator iambi* über den *poeta amator elegi* stellt, müsste man eher die Denkfigur einer Spirale denn des Kreises bemühen: Ob es eine Spirale des Aufschwungs oder des Schreckens ist, liegt im Ermessen des Interpreten.

Der (zwar elegisch durchsetzte) Jambus ermöglicht es Horaz also wenigstens, darüber zu sinnieren,⁶⁰⁵ in welche Sackgassen – übertriebener Klage-Exhibitorismus, rufschädigendes Liebesdichten/Verhalten, nutzlose Paraklausithyra – elegisches Lieben und Dichten seiner Meinung nach führen kann.⁶⁰⁶ In der Tat entlarvt Horaz hier die von mir als Sackgassen bezeichneten elegietypischen Merkmale als (wenigstens im Gedicht) öffentlich verlaubliche Pseudo-Privatismen. Von dieser Thematisierung der privaten elegischen Vergangenheit und der Abwendung davon lässt sich eine Verbindungslinie zur nationalen Politik schlagen: So folgert Steele Commager in Hinblick auf das hier folgend diskutierte *carm.* 1,25: „[Horace] knew that elegiac memories of the past could be no more effective in national affairs than in private ones.“⁶⁰⁷

Es mutet beinahe wie ein modernes Statement zur kulturellen Konstruiertheit von Liebe und Begehren an,⁶⁰⁸ wenn Horaz so den *poeta amator iambi* gegen den *poeta amator elegiae* ausspielt. Hier offenbart sich der politische Charakter einer Gattung, eines Stils am unmittelbarsten: Er bestimmt mit, nicht nur wie ein (wirkliches, literarisches) Phänomen dargestellt wird, sondern wie es wahrgenommen wird. Damit beteiligt sich bereits dieses Gedicht aus dem Frühwerk Horaz' dezidiert an der von Rancière als ‚politisch‘ angesehenen Neuaufteilung des Sinnlichen.

***carm.* 1,25: „Antiparaklausithyron“⁶⁰⁹**

Ebenso wie die *Epode* 11 reizt die im Sapphicum abgefasste und strukturell aus zwei Teilen (V. 1–8, 9–20)⁶¹⁰ bestehende Ode 1,25 den Variantencharakter des Paraklausithyron

⁶⁰⁴ S. Fitzgerald 1988, 189.

⁶⁰⁵ Barchiesi 1994, 132–133 erkennt m. E. die Pointe, wenn er urteilt, dass der Jambus doch ein *remedium amoris* ist: Der jambische Liebhaber/Dichter ohne *foedus-aeternum*-Ideologie steht über solchen Erfordernissen. Ähnlich Lowrie 2009, 106: „The poem's own discourse does not aim to accomplish anything, whether seduction or consolation. It announces rather a new point of view, that poetry is ineffectual.“

⁶⁰⁶ Trotz seiner ganz anderen Politik- und Jambenauffassung kann hier ein Bogen zu Schmidt 1990, 173 geschlagen werden: „Horaz entdeckt die Politik für die Jambik, wie er denn wohl auch gerade durch die Politik zum jambischen Dichter geworden ist. Das geschieht in einer Zeit, in der sich die Wirklichkeit in Rom als geradezu ausschließlich politische darstellt (derart daß der Rückzug in reine Privatheit – und damit auch die satirische Reflexion – illusionär wird).“

⁶⁰⁷ Commager 1962, 255–256.

⁶⁰⁸ Ein solches distanzierendes und reflektiertes Konzept nimmt etwa Volk 2006 für Ovid an.

⁶⁰⁹ Burck 1959, 207.

voll aus. Fasst man den Fokus auf die Einlassbitte des *exclusus* als notwendige Bedingung auf, so handelt es sich hier nicht um ein Paraklausithyron im strengen Sinne.⁶¹¹ Ton und Intention des Textes legen eher eine Invektive gegen seine Adressatin Lydia nahe.

Das Gedicht ist ein gutes Beispiel für den an Horaz vielfach gelobten reflexiven Gebrauch der Form, allerdings nicht in einem simplistischen eindimensionalen Sinn.⁶¹² Denn sein sanftes sapphisches Metrum steht im Kontrast zum scharfen Inhalt,⁶¹³ ja, ironisiert Letzteren stellenweise.

Wie die Gedicht-Pendants *carm.* 1,8 und 1,13 hat auch dieses Lydia und deren Liebhaber zum Mittelpunkt. Wie sein Rahmen (*carm.* 1,23 und 1,26)⁶¹⁴ verhandelt es das Thema des menschlichen Umgangs mit der Zeit.⁶¹⁵ Mit seinen Enjambements zu Beginn einer jeden Sapphischen Strophe (V. 1–2, 5–6, 9–10, 13–15) weist es einen artistischen Charakter auf.⁶¹⁶

Parcius iunctas quatiant fenestras
iactibus crebris iuuenes protervi
nec tibi somnos adimunt amatque
ianua limen,
5 quae prius multum facilis movebat
cardines. Audis minus et minus iam:
,me tuo longas pereunte noctes,
Lydia, dormis?‘

Seltener erschüttern deine zusammengestoßenen Fenster
mit zahlreichen Würfeln ungestüme Jünglinge
und nicht rauben sie dir den Schlaf, und es liebt
deine Tür ihre Schwelle,
5 die früher als willige die Angeln viel bewegte.
Du hörst weniger und weniger schon:
,Während ich, der Deine, in langen Nächten vergehe,
Lydia, schläfst du?‘

⁶¹⁰ S. Collinge 1961, 114; Boyle 1973, 176; Ancona 1992, 252. Dagegen nehmen Kiessling u. Heinze 1901, 117, Pöschl 1975, 188–189 und Syndikus 2001a, 244 eine Dreiteilung vor (V. 1–8, 9–16, 17–20).

⁶¹¹ S. Copley 1956, 58. Vgl. aber Cairns 2007, 89: „the whole ode is a komos“, wobei zu beachten ist, dass Cairns 2007, 6 Folgendes setzt: „*komos*, often incorrectly termed *paraclausithyron*“, vgl. oben S. 56 m. Anm. 340.

⁶¹² Pace Kytzler 1992, 307–310, der Horaz den „Rhythmus“ und die „Redeform“ seiner metrischen „Vorbilder“ in einer 1:1-*imitatio* übernehmen sieht. Für ein weiteres Merkmal, das eine solche einseitige Sicht desavouiert, s. unten Fn. 1073.

⁶¹³ S. Nauck 1889, 61; Holtorf 1958, 174.

⁶¹⁴ Zur artistischen Komposition der *Oden* mit ihren strukturellen Entsprechungen und Gedichtzyklen s. Dettmer 1983 und Santirocco 1986.

⁶¹⁵ S. Fuqua 1968, 44–46; Santirocco 1986, 57.

⁶¹⁶ Vgl. auch Penna 1963, 190, der die Ode als Beispiel dafür anführt, dass der poetische Ausdruck äußerst originell sein könne, auch wenn die generischen Motive im höchsten Maße traditionell seien. Ähnlich auch Catlow 1976, 813.

Das Gedicht beginnt mit einer Antithese (V. 1–2: *parcius ... crebris*) und bleibt diesem dialektischen⁶¹⁷ Ton treu. So entpuppt sich die nicht getrübte Nachtruhe (V. 3) als doppelte Spitze gegen Lydia: Weder Sex noch Paraklausithyra rauben ihr den Schlaf.⁶¹⁸ Die einzige Liebesvereinigung in der ganzen Ode ist eine höchst ironische,⁶¹⁹ nämlich diejenige zwischen Tür und Schwelle, d. h. es ist kein Anlass für eine Türöffnung in Sicht. Das sowohl auf die Tür als auch auf Lydia beziehbare *facilis* deutet an, dass beide es sich anders wünschen. Aber umsonst, vor ihrer Tür sind keine Ständchen zu vernehmen (V. 5). Das wird durch die *repetitio* des Komparativs (V. 6: *minus et minus*), der auch einen Bogen zum Gedichtanfang schlägt, also durch eine Intensivierung einer Reduzierung, geradezu oxymoral⁶²⁰ betont. Entweder singt niemand mehr Paraklausithyra oder Lydia, schwerhörig geworden, vernimmt sie nicht mehr. In jedem Fall scheint ein Nicht-Hören verschmerzbar. Denn die folgende wörtlich wiedergegebene Serenade enthält nicht einmal eine Bitte um Einlass, sondern nur eine rhetorische Frage, die sich – verstärkt durch das Betonungsmuster am Ende der Sapphischen Strophe – auch als Trägheitsvorwurf auffassen ließe (V. 8: *Lydia, dormis?*).

Nachdem im ersten Teil also eine Umkehrung bekannter Paraklausithyron-Elemente erfolgt, indem dargelegt wird, was sich nachts bei Lydia nicht mehr bzw. immer seltener ereignet (Steinwürfe gegen die Fensterscheibe, Serenaden, Türangelbewegungen), folgt im zweiten Teil eine Art Verkehrung des gängigen *carpe-diem*-Motivs:⁶²¹

in vicem moechos anus arrogantis
 10 flebis in solo levis angiportu
 Thracio bacchante magis sub inter-
 lunia vento,
 cum tibi flagrans amor et libido,
 quae solet matres furiare equorum,
 15 saeviet circa iecur ulcerosum,
 non sine questu,
 laeta quod pubes hederā virenti

⁶¹⁷ Vgl. Ancona 1992, 247–248, die v. a. auf die durch den Komparativ in Kombination mit einem Präsensverb ambivalent gestaltete Zeitschilderung abhebt: „[I]t causes us to be simultaneously aware of both past and present“ (248).

⁶¹⁸ Für Schlaflosigkeit in erotischer Dichtung und speziell im Paraklausithyron vgl. Thomas 1979. Außer hier werden in unserem Korpus tatsächlich Schlaf (vgl. Prop. 1,16,22 [*exclusus*]; Tib. 1,2,76 [*exclusus*]; Ov. am. 1,6,41. 65–70) und Schlaflosigkeit (vgl. Prop. 1,16,14 [*exclusus*]. 15 [Tür]. 22 [*exclusus*]; Tib. 1,2,2 [*exclusus*]. 78–79 [Rivale]; Ov. am. 1,6,41 [*ianitor*]. 65–70 [*exclusus*]) oft thematisiert. Über dieses Motiv der Schlaflosigkeit zieht Thomas 1979, 195 m. Anm. 53 und 54 eine Verbindung von den römischen zu den ägyptischen Paraklausithyra, aber auch zu den ägyptischen magischen Papyri, in denen das Ἀγρυπνητικόν-Motiv ebenfalls augenfällig oft anzutreffen ist. Es wäre also möglich, dass die hier punktuell (s. oben S. 87, unten S. 115 und S. 235) festgestellte Konjunktur von Magie und erotischer Dichtung viel enger war, als man aus heutiger Sicht erraten kann. Zu Ähnlichkeiten zwischen altägyptischen und römischen Paraklausithyra allgemein vgl. Hermann 1955, 134–139; Koenen 1976, 127, Anm. 2 hält sie für hellenistisch vermittelt.

⁶¹⁹ Ancona 1992, 251 sieht darin einen masturbatorischen Zug, der Lydias Einsamkeit nur noch mehr unterstreicht, während die Szene von Copley 1956, 59 und Nisbet u. Hubbard 1970, 291. 294 als „sardonic“, von Boyle 1973, 177 als „ironic“ bezeichnet wird.

⁶²⁰ S. Wills 1996, 114.

⁶²¹ Vgl. Prop. 1,1,25–26; 2,15,23–54; 4,5,59–62; Tib. 1,1,69–74; 1,8,47–48; Hor. carm. 4,10; Ov. am. 1,8,49–54; ars 3,59–86; ähnlich dagegen Prop. 3,25,11–18.

- gaudeat pulla magis atque myrto,
aridas frondes hiemis sodali
20 dedit Euro.
- Umgekehrt wirst du als Alte die anmaßenden Verehrer
10 beweinen, als unbedeutende in einem verlassenen Nebengässchen,
wenn aus Thrakien wütet stärker unter dem Neu-
mond der Wind,
wobei dir brennende Liebe und Begierde,
welche Mütter von Hengsten rasend zu machen pflegt,
15 tobt um die geschwürige Leber,
nicht ohne Klage,
dass fröhliche Jugend an grünendem Efeu,
dunklem, mehr Gefallen findet als an Myrte,
welches Laub aber dem Wintergefährten
20 zueignet, dem Euros.

In Folge eines nicht gerade empathischen Klangspiels (V. 10: *flebis ... levis*)⁶²² wird Lydia nämlich als vergangene Zeiten bedauernde und wollüstige Alte imaginiert. Die drastische Wortwahl erinnert an die *Epoden*,⁶²³ weswegen manche Interpreten die angebliche Klassizität der horazischen *Oden*-Bücher 1–3 gefährdet sehen.⁶²⁴ Wie in V. 3–4 gilt auch hier die einzige Gemütsbeschreibung – das Verlassensein, die Einsamkeit – nicht Lydia, sondern einem Raum (V. 10: *in solo ... angiportu*), den man erneut mit der Tür in Verbindung bringen könnte.⁶²⁵ In einem an Vergil georg. 3,266–284 angelehnten Vergleich⁶²⁶ wird Lydia mit brünstigen Stuten und damit mit Tieren gleichgestellt:⁶²⁷ Die Schilderung, deren Drastik mit einer manieristischen⁶²⁸ Periphrase (V. 14: *matres ... equorum*) und einem Neologismus (V. 14: *furiare*) sehr sorgfältig komponiert wirkt, kann sicherlich⁶²⁹ in Verbindung mit anderen Invektiven Horaz'⁶³⁰ gegen das sexuelle Verlangen alter bzw. hässlicher Frauen gebracht werden.⁶³¹ Zu Recht weist Ronnie Ancona daraufhin,

⁶²² Für eine Würdigung weiterer Klangphänomene vgl. Giomini 1981, 502–503.

⁶²³ Penna 1963, 191–192 macht das an folgenden Formulierungen fest: „*flagrans amor, libido, furiare, saeviet circa iecur ulcerosum*.“ Giomini 1981, 493 fühlt sich an die *Epoden* 8 und 12 erinnert.

⁶²⁴ S. Penna 1963, 181. 192; Giomini 1981, 495.

⁶²⁵ Einige Interpreten (Henderson 1973, 57–58; Arkins 1983, 165) sehen die Pointe lediglich darin, dass Lydia hier zur *exclusa amatrix* geworden sei, aber Horaz geht darüber hinaus, wenn er in den V. 3–4 und 10 gar nicht erst Lydias Befindlichkeit in Betracht zieht. Damit überbietet er auch seinen Hypotext, Cat. 58,4.

⁶²⁶ S. Commager 1962, 248, Anm. 12.

⁶²⁷ Für Ancona 1992, 258 beinhaltet die Gleichstellung aber nicht die gleichen Fähigkeiten, z. B. Mutterschaft, sodass Lydia unter dem Strich den Tieren sogar unterlegen sei. Dieser Effekt wäre sogar noch stärker, wenn dieses Märchen von der Windempfangnis wie in Tib. 2,4,57 nur jungfräuliche Stuten als Protagonisten hätte.

⁶²⁸ Nisbet u. Hubbard 1970, 297.

⁶²⁹ S. Syndikus 2001b, 147 m. Anm. 2, aber wie Boyle 1973, 177 richtig feststellt, sollte die drastische Schilderung nicht auf ihren schmähenden Charakter reduziert werden.

⁶³⁰ S. Hor. epod. 8; 12; carm. 2,8; 3,6; 3,15; 4,13; vgl. dazu Fuhrer 2009.

⁶³¹ Eicks 2011, 303, Fn. 707 sieht die Drastik auch auf metrischer Ebene gespiegelt, weil er das Ende von V. 11 für nicht eingehalten erklärt, er löst also das Sapphicum entgegen der üblichen Form (cr hipp || cr hipp || cr gl pher |||) als Folge von cr hipp || cr hipp || cr hipp || ad ||| auf.

dass das bei Horaz rekurrente Thema der Inkompatibilität von Erotik und Alter⁶³² im Falle männlichen Begehrens „far gentler“ behandelt wird.⁶³³ Das Gedicht schließt nach einer fast schon gewöhnlichen Parallelisierung der menschlichen Lebensalter mit der Natur, wenn Efeu mit Jugend, Myrte mit dem mittleren Alter, Laub mit dem hohen Alter assoziiert wird,⁶³⁴ um schließlich mit einem weiteren Stich gegen Lydia zu enden: Der Wind, in den die Jugend welches Alter schlägt, der Euros,⁶³⁵ ist laut Vergil explizit der Wind, in dessen Richtung die brünstigen Stuten nie rennen (georg. 3,277) und der auch nicht – im Gegensatz zu Zephyr, Boreas, Caurus und Auster – wie von Zauberhand die Stuten zu schwängern in der Lage ist (georg. 3,271–279).

In epod. 11 war besonders die Überwindung neoterisch-elegischer Liebesdichtung propagiert worden. In carm. 1,25 tritt zu der Abkehr von Paraklausithyra auch noch diejenige von (hexametrischer) Lehrdichtung à la Vergil oder auch Lukrez hinzu, dessen Beschreibung des Liebesfurors⁶³⁶ Horaz sicherlich zu diesem Stutenvergleich inspiriert haben mag. Auch wenn man hier wieder mehr über das von Horaz Abgelehnte als über das Favorisierte erfährt, so erweitert er mit carm. 1,25 doch den Erfahrungsraum des Wesens der Liebe(sdichtung).

Diese Erweiterung der Form der Liebesode wird nicht zuletzt auch durch den ‚interformalen‘ Bezug auf das namensgebende metrische Vorbild des Sapphicums, gewährleistet, d. h. Sappho. Die dialektische Beschreibung der Zeit (V. 1–2. 6) und des Raumes, der für die menschliche Gemütsbestimmung herhält (V. 3–4. 10), evoziert auf

⁶³² S. oben Fn. 547.

⁶³³ Ancona 1992, 255.

⁶³⁴ Vgl. dazu Arkins 1983, 167, der auch eine Verbindung zwischen den genannten Pflanzen und ihre Verwendung zum Kranzbinden (und damit zum Symposium) zieht. Ähnlich auch Davis 1991, 220, der Lydia damit aus dem Gefilde der Venus (V. 13: *amor et libido*, V. 18: *myrto*), der Erotik, und dem Gefilde des Bacchus (V. 11: *bacchante*, V. 14: *furiare*, V. 17: *hedera*), dem Symposium, ausgeschlossen sieht. Giomini 1981, 497 spricht von naturalistischem Symbolismus. Für Santirocco 1986, 60 bieten die symposiumsfähigen Pflanzen eine gute Überleitung zu carm. 1,26,7–8 und 1,27.

⁶³⁵ Für den von Klingner und Shackleton-Bailey aus der Aldina übernommenen Euros gibt es allerdings nicht nur Zustimmung, vgl. gegen Euros Dehon 1991, für Euros Nisbet u. Hubbard 1970, 299–301, Bonanno 1983, Armstrong 1992.

⁶³⁶ Vgl. Lucr. 4,1040–1207, bes. 4,1068–1072. 1117–1120. Mit Lukrez mag Horaz auch die eben nicht elegie-affine Sicht auf die Liebe(sdichtung) geteilt haben, vgl. z. B. Houghton 2007: „Lucretius’ *De rerum natura* can scarcely be seen as a generic model for Latin love elegy.“ Für eine auch poesietheoretische Anlehnung Horaz’ an Lukrez vgl. Armstrong 1995, dagegen Fuhrer 2003.

schillernde Weise Sapphos berühmtes Eingangsgedicht (fr. 1 Voigt).⁶³⁷ Carm. 1,25 transformiert das dort angelegte Motiv der Iteration und schreibt das sapphische Gedicht vielleicht sogar fort: Das jegliche Verehrer entbehrende Alter (V. 9–20), das für Lydia imaginiert wird, steht – so oder so ähnlich – auch der Sprecherin von Sappho fr. 1 Voigt bevor.

carm. 3,10: Paraklausithyron-Abbruch

Wie bereits erwähnt, schöpft Horaz die Variationsbreite der Form Paraklausithyron voll aus. Im carm. 3,10, komponiert im Asclepiadeum alterum, lassen sich wohl am unmittelbarsten die eingangs an den hellenistischen Paraklausithyra vorgestellten Merkmale ausmachen.⁶³⁸ Während sein Pendant-Gedicht, carm. 1,23,⁶³⁹ schildert, wie der Sprecher um eine unerfahrene Frau namens Chloe wirbt, hat carm. 3,10 das Werben des lyrischen Ich um eine erfahrene Frau zum Thema, Lyce. Auch das direkte Gedichtumfeld ist erotischen Inhalts: Nach dem sechs Gedichte umfassenden Zyklus der sog. Römeroden (3,1–6) mit politischen Themen lässt sich 3,10 als Teil eines ebenfalls sechs Gedichte umfassenden Zyklus mit erotischen Themen begreifen (3,7–12), mit der Ausnahme freilich von 3,8, das ein Genethliakon auf Maecenas darstellt.⁶⁴⁰

Die fünf Strophen von carm. 3,10 sind so sorgfältig und eng miteinander verwoben, dass eine Strukturierung sehr schwer ist. Am ehestens sticht die mittlere Strophe (B: V. 9–12) als für sich stehende Einheit heraus, sodass sich also folgende mögliche Gliederung in drei Teile ergibt:

Strukturübersicht					
Teil	Strophe	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A1	1–2	1–8	<i>plorares</i>	Lyce	8
B	3	9–12	<i>superbia</i>	Lyce	4
A1	4–5	13–20	<i>nec ... mollior ... nec ... mitior</i>	Lyce	8

⁶³⁷ In Sappho fr. 1 Voigt gibt es wie in carm. 1,25 auch eine Zeitdialektik, vgl. V. 5–7a: ἀλλὰ τοῖδ' ἔλ[θ]', αἶ ποτα κἀτέρωτα | τὰ]c ἔμαc αὔ[θac αἰοῖca πῆλοι | ἔκ]λυec (sondern komme hierher, wenn du schon einmal, | meine Stimme vernehmend, weit entfernt | zugehört hast); V. 15–19a: ἦρε' ὅττι δηῦτε πέπονθα κῶττι | δηῦτε κάλημι | κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι | μαινόλαι θυμῶι· τίνα δηῦτε πείθω | .]cάγην ἐc cὺν φιλότατα; (du fragtest, was ich wieder gelitten hätte und was | ich wieder rief | und was ich am meisten wünschte, dass es geschehe, | in meinem rasenden Gemüt: wen soll ich wieder überredetermaßen | in deine Liebe Führen?); V. 25–28: ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦcον | ἐκ μερίμναν, ὅccα δέ μοι τέλεccαι | θυμῶc ἱμέρρει, τέλεcον, cὺ δ' αὖτα | cύμμαχος ἔccο. (Komme zu mir auch jetzt, befreie von schweren | Sorgen, dass sich mir alles erfüllt, was | das Gemüt ersehnt, erfülle, du selbst aber | sei eine Mitstreiterin.) Genauso gibt Sappho fr. 1 Voigt einen Raum, der mit der Stimmung der Sprecherin verknüpft ist, vgl. V. 7b–13a: πάτροc δὲ δόμον λίποιca | χρύcιον ἦλθεc | ἄρμ' ὑπαcδεύξαιca· κάλοι δέ c' ἄγον | ὤκεec cτροῦθαι περὶ γὰc μελαίνac | πύκνα δίνεντεc πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἶθε- | ροc διὰ μέccω | αἶψα δ' ἐξίκοντο· (als du, des Vaters Haus verlassend, | kamst, den goldenen, | den Wagen unterjochend: Schöne aber führten dich | schnell, Sperlinge, über die schwarze Erde, | die Flügel dicht schlagend, vom Himmel herab, | mitten durch den Äther, | sofort aber sind sie hingekommen).

⁶³⁸ Für Copley 1956, 62–63 erfüllt carm. 1,25 paradigmatisch alle Paraklausithyron-Kriterien.

⁶³⁹ Zu den strukturellen Entsprechungen in den *Oden* s. oben Fn. 614.

⁶⁴⁰ Die Ode beginnt allerdings so, als würde sie die erotische Thematik aus carm. 3,7 fortführen: *Martiis caelebs quid agam kalendis* (carm. 3,8,1), auch wenn Ton und Inhalt von 3,8 in der Folge durchaus dem offiziösen Anlass entsprechen.

Die erste Strophe ist durch ihr letztes Wort (V. 4: *Aquilonibus*) mit der zweiten Strophe (V. 7 *ventis*) verbunden und bildet somit eine Einheit (A1). Die dritte mittlere Strophe (B) bietet mehrere Anknüpfungspunkte. Die Figur der Venus (V. 9), welche gemeinhin heiße Liebe einhaucht, bietet einen schönen Kontrast zu ihrem im letzten Vers der dritten Strophe genannten Vater (V. 8), der hier durch reine Göttlichkeit⁶⁴¹ Eis aus Schnee gewinnt. Diese Reinheit des Wettergottes, der ja auch als ‚Schwerenöter‘ bekannt ist, mutet seltsam an. Die ebenfalls in der dritten Strophe genannte *superbia* (V. 9) spannt den Bogen zur vierten Strophe, wo das Thema *superbia* dann ausgestaltet wird, während der Gegensatz *Penelopen ... Tyrrhenus* (V. 11–12) zurück auf das bereits in der ersten Strophe (V. 1–2) anklingende Thema von Herkunft und Mentalität verweist.⁶⁴² Der Übergang zwischen der vorletzten vierten und der letzten fünften Strophe wird durch ein Enjambement überspielt, sodass sich wieder eine achtversige Einheit ergibt (A2).

Das Gedicht nimmt seinen Anfang (A1) mit einem Paukenschlag:

- Extremum Tanain si biberes, Lyce,
 saevo nupta viro, me tamen asperas
 porrectum ante foris obicere incolis
 plorares Aquilonibus.
 5 audis, quo strepitu ianua, quo nemus
 inter pulchra satum tecta remugiat
 ventis et positas ut glaciēt nives
 puro numine Iuppiter?

- Wenn du den Tanais tränkest, den fernliegenden, Lyce,
 mit einem wilden Gatten verheiratet, würdest du dennoch beweinen, dass ich, vor den rauen
 ausgestreckt, vor den Türflügeln, mich den einheimischen
 Nordwinden entgegenstelle.
 5 Hörst du, mit welchem Getöse die Tür, mit welchem der Hain,
 zwischen deine schönen Häuser gesät, zurückschallt
 von den Winden und wie den gefallenen Schnee zu Eis macht
 Jupiter mit reiner Göttlichkeit?

Verpackt in einen Irrealis wird die Fiktion aufgebaut, dass Lyce, selbst wenn (V. 2: *tamen*) sie am Ende der Welt wohnte (V. 1: *Extremum*), für einen vor ihrer römischen Haustür (V. 3: *incolis*) ausgestreckten Dichter – entgegen dem, was ihr sprechender Name (‚Wölfin‘) insinuiert – Tränen des Mitleids weinen würde. Der Bildersprache, wonach das Trinken aus einem Fluss zur Bestimmung der Identität und/oder des Wohnortes dient, bedienen sich auch andere *Oden*.⁶⁴³ Hier ist es der Don, an der Grenze von Europa zu Asien, der – wie

⁶⁴¹ Auf erster Ebene bedeutet der Ausdruck *puro numine* vielleicht tatsächlich „unbewölkter Himmel“ o. ä., vgl. Nauck 1889, 153. Ähnlich auch Nisbet u. Rudd 2004, 144, der jedoch gleichzeitig betont, wie unüblich das Attribut *puro* sei. Ich halte es für unwahrscheinlich, dass Horaz so eine ungewöhnliche Junktur gebraucht, um lediglich auf die Qualitäten Jupiters als Wettergott anzuspielen.

⁶⁴² Nisbet u. Rudd 2004, 146 sehen sogar noch weitere Fäden von *Penelopen* (V. 11) bzw. *Tyrrhenus* (V. 12) ausgehen und bewundern, wie vollkommen damit *procis* (V. 11) bzw. *parens* (V. 12) ausbalanciert werde.

⁶⁴³ S. Hor. 2,20,20; 4,15,21; vgl. Hom. Il. 2,825; Verg. ecl. 1,63; Aen. 7,715; Sen. Med. 373.

spätestens V. 11–12 deutlich machen – lediglich den denkbaren Verweilort Lyces markieren soll. Dafür ist ihr imaginierter Gatte mit der dem Tanais klischeehaft entsprechenden Identität ausgestattet: Er ist *saevus* (V. 2). Zum kalten wilden Osten passen stereotyp auch gut die in V. 4 genannten Nord(ost)winde – die allerdings mit *ventis* (V. 7) gewissermaßen wieder aufgegriffen werden und so dem lyrischen Ich unerwarteterweise auf italischem Boden um die Nase wehen: Man könnte glauben, das irrealer Gedankenspiel holt das Dichter-Ich gegen seinen Willen ein. Der direkt apostrophierten Adressatin wird neben dem Irrealis noch mehr an Phantasie abverlangt, wenn sie synästhetisch sowohl den von den Winden hervorgerufenen Schall (V. 6: *remugiat*) als auch das von Jupiter provozierte Eis (V. 7: *glaciet*) hören soll. Der nunmehr im Realis vorgestellte lärmende Sturm und die Eiseskälte würden wiederum besser zur Gegend um den Don passen.

Der Mittelteil (B) enthält den Hauptvorwurf gegen Lyce:

- ingratam Veneri pone superbiam,
 10 ne currente retro funis eat rota:
 non te Penelopen difficilem procis
 Tyrrhenus genuit parens.
- Leg ab den der Venus unliebsamen Stolz,
 10 dass nicht rückwärts gehe das Seil, während das Rad (vorwärts/weiter-)läuft:
 Nicht als Freiern schwierige Penelope
 hat dein tyrrhenischer Vater dich gezeugt.

Dieser Vorwurf gegen Lyce gipfelt in dem auch politisch aufgeladenen Wort *superbiam* (V. 9):⁶⁴⁴ *Superbia* wird als Charakterzug vorgestellt, den die Liebesgöttin Venus sowohl in Liebes- als auch in Religionsdingen zu sanktionieren pflegt, was mit der augusteisch-ideologischen Formel *debellare superbos*⁶⁴⁵ zu korrelieren scheint. Umgekehrt formuliert, bedeutet diese Sanktion aber, dass Venus hier das augusteisch-ideologisch Ideal einer keuschen Ehefrau nicht gutheißt,⁶⁴⁶ und dass dies mit *superbiam* in politischer Terminologie ausgedrückt wird, macht die enthaltene Botschaft nicht eben akzeptabler. Es folgt in V. 10 eine schwer zu deutende Metapher (V. 10: *ne currente retro funis eat rota*), die auf der ersten Ebene sicherlich auf Handwerkliches zielt, und verschiedentlich ausgelegt worden ist. Zum einen könnte man die Metapher als Warnung von Horaz deuten, dass Lyce selbst bald ihm (oder anderen) hinterherlaufen werde.⁶⁴⁷ Zum anderen lässt sie sich als Drohung von Horaz interpretieren, Lyces Gunst nicht mehr gewinnen zu wollen.⁶⁴⁸ Diese Deutung ist m. E. eingängiger, da eine solche Drohung am Ende (V. 19–20) explizit zur Sprache kommen wird und somit hier, in der Gedichtmitte vorbereitet würde. Wichtiger als diese erste Ebene ist aber die zweite Ebene, in der eine weitere göttliche

⁶⁴⁴ Vgl. z. B. Verg. Aen. 6,851–853. S. Ov. am. 1,6,58 (dazu unten S. 125).

⁶⁴⁵ Vgl. Verg. Aen. 6,853: *parcere subiectis et debellare superbos*.

⁶⁴⁶ So West 2002, 98.

⁶⁴⁷ So Kiessling u. Heinze 1901, 274; Pasquali 1920, 435–436; Williams 1987, 78.

⁶⁴⁸ So West 2002, 99–100; Nisbet u. Rudd 2004, 145.

Macht evoziert wird: Fortuna (V. 10: *rota*), die ebenso wenig wie Venus den Charakterzug *superbia* schätzt.⁶⁴⁹ Doch Horaz kommt schnell wieder auf den Boden der menschlichen Begründungen zurück: Einer Frau etruskischen Ursprungs (V. 12) stehe es schlecht an, sich spröde wie eine Penelope zu gerieren. Der sehr gelehrte und hochsprachige Ausdruck *Tyrrhenus* steht dabei im Widerspruch zu dem Ruf der Etrusker, auf den Horaz hier anspielt.⁶⁵⁰ Damit wäre das Ideal der sprichwörtlich treuen Penelope entschieden zurückgewiesen. Die V. 11–13 sind folglich nicht frei von boshafter Doppeldeutigkeit⁶⁵¹ und frei davon ist auch nicht der letzte Teil (A2):

- | | |
|----|---|
| | o quamvis neque te munera nec preces |
| | nec tinctus viola pallor amantium |
| 15 | nec vir Pieria paelice saucius |
| | curvat, supplicibus tuis |
| | parcas, nec rigida mollior aesculo |
| | nec Mauris animum mitior anguibus: |
| | non hoc semper erit liminis aut aquae |
| 20 | caelestis patiens latus. |
| | |
| | Oh, obgleich dich nicht Geschenke, nicht Bitten, |
| | nicht die veilchenfarbene Blässe deiner Liebhaber, |
| 15 | nicht dein Mann, verwundet von einer pierischen Geliebten, |
| | beugen, deine Bittsteller |
| | schone, du, die du nicht geschmeidiger als die unbeugsame Eiche |
| | noch an Gemüt sanfter als maurische Schlangen bist: |
| | Nicht wird ewig dies an Schwelle und an Nässe, himmlischer, |
| 20 | ertragen meine Flanke. |

Lyces Unbeugsamkeit und Härte⁶⁵² wird hier durch Ausdrücke wie das anaphorische *nec*⁶⁵³ näher beschrieben. Keine Geschenke rühren sie – Horaz hätte also nicht einmal eine *puella avara* zu beklagen –, keine Bitten, keine blassen Wangen: Die Unwahrscheinlichkeit, auf die der Irrealis am Anfang zielt, ist nicht, dass Lyce gar nicht eine am Tanais weilende Barabarengattin ist, die trotz (V.2: *tamen*) des auf sie abfärbenden barbarischen Umfelds weinen würde. Die Unwahrscheinlichkeit zielt im Grunde darauf, dass die in Rom lebende Lyce über einen frierenden *exclusus amator* eben gerade nicht weint. Die Bildersprache für die Sprödigkeit ist recht geläufig, aber wieder ethnographisch durchsetzt. Mit der dem Jupiter heiligen Eiche (V. 17: *aesculo*) und den als besonders wild geltenden Mauren⁶⁵⁴ (V.

⁶⁴⁹ In dem bereits analysierten Tib. 1,2 scheinen die *fortes* (in V. 16: *fortes adiuvat ipsa Venus*) nicht völlig über den Verdacht von *superbia* erhaben, vielleicht liegt hier also ein weiterer anti-elegischer Zug Horaz' vor.

⁶⁵⁰ Vgl. Pasquali 1920, 436; West 2002, 99.

⁶⁵¹ Falls Tyrrhenus (V. 12) als *pars pro toto* für autochthone italische Stämme verstanden werden kann, könnte sich auch eine Anspielung auf den Raub der Sabinerinnen dahinter verbergen, die genauso wenig als spröde bezeichnet werden könnten (vgl. etwa Liv. 1,13,1–4).

⁶⁵² Darin einer der Grundstrukturen der *Metamorphosen* ähnlich (vgl. Dörrie 1959, 102–103. 114–115; Wheeler 1997, 190; Schmidt 2006, 236. 239) macht das Gedicht in seinem Fortgang Lyce schließlich zu dem, was sie im Namen trägt: wobei sich Horaz nicht festlegt, ob der Leser eher an die Unbeugsamkeit und Härte einer Wölfin oder einer pausierenden Prostituierten denken soll.

⁶⁵³ Nisbet u. Rudd 2004, 148 sieht Ironie in diesen Ausdrücken.

⁶⁵⁴ S. *carm.* 1,22,2.

18: *Mauris*) ist ein Bogen zum Anfang des Gedichtes geschlagen, nämlich zu den am Tanais lebenden Barbaren (V. 2: *saevo*). Ethnographisch näher bestimmt und zugleich poetologisch konnotiert ist auch ein weiteres Element der Persuasionsstrategie: Die Lyces Mann angedichtete Geliebte kommt aus der Heimat der Musen – Lyce könnte es also nicht besser treffen,⁶⁵⁵ als auf die Untreue ihres Mannes ihrerseits mit einer Eskapade mit einem lyrischen Musenpriester zu reagieren. Das lyrische Ich betont mit dem Futur *non semper erit* (V. 19), dass es von einem elegischen und paraklausithyron-gemäßen *foedus aeternum* nichts hält,⁶⁵⁶ sondern von der Schwelle aufstehen wird, um nicht wiederzukommen.⁶⁵⁷ Es wird also seinen Dienst als *miles amoris* quittieren, wie insbesondere das erotisch konnotierte *latus* (V. 20) nahelegt, das intratextuell epod. 11,22 zitiert (*limina dura, quibus lumbos et infregi latus*). Und vermutlich wird sich auch kein anderer der bittflehenden Verehrer (V. 15: *supplicibus*) mehr zu diesem unergiebigem, nur Enthaltensamkeit mit sich bringenden Liebesdienst vor Lyces Tür herablassen.⁶⁵⁸

Obwohl dieses horazische Paraklausithyron viele der bekannten Elemente enthält (etwa den harten und kalten Türbereich, denkbare Mitleid, die spröde Herrin, den flehentlichen Duktus, mögliche Nebenbuhler), steht am Ende wieder eine explizite Verweigerungshaltung. Durch das angedrohte Aufstehen werden in einem Atemzug dem *foedus aeternum* und der Paraklausithyron-Situation selbst eine Absage erteilt und damit auch jeglicher diese Elemente enthaltenden erotischen Dichtung. Implizit war diese Ablehnung aber schon durch Details vorbereitet worden, die nicht (zwingend) zum erotischen Diskurs gehören und auf den zweiten Blick eine überraschende Lesart ermöglichen: Die ethnographische Argumentation markiert die östlichen Reichsgrenzen sowohl im Norden (V. 1: *Tanain*) als auch im Süden (V. 18: *Mauris*). Zwischen den Anrainern des Tanais in der ersten Strophe und den Mauren in der letzten sind im Gedicht Rom (V. 6: *pluchra ... tecta*) in der dritten, Etrurien (V. 12: *Tyrrhenus*) in der vierten und Pierien (V. 15: *Pieria*) in der fünften Strophe angesiedelt. Erstaunlicherweise wird dem *caput mundi* die Mittelposition vorenthalten: Die zentrifugalen Kräfte, die im poetologischen Diskurs durch die Absage an das Paraklausithyron vorhanden sind, lassen sich also auch auf der Ebene der Komposition der Strophen und der in ihnen umrissenen politischen Geographie beobachten. Horaz stellt Rom zwei weitere beachtenswerte

⁶⁵⁵ West 2002, 101 sieht hierin Sarkasmus.

⁶⁵⁶ Zur Topik des *foedus aeternum* vgl. Cat. 87,3; 109,5–6; Tib. 1,1,59–60; Prop. 1,12,19–20; 2,1,47–48; 2,7; 2,9,42–48; 2,13b,36; 2,15,31–36; 2,24c,33–46; 2,28,42; Ov. am. 3,2,61–62. Für zur Rhetorik des Paraklausithyron gehörig hält sie West 2002, 101. Heilmann 1959, 83 zeigt, dass bei Horaz „letzter Ernst, [...] die fides und alles Moralische in der Liebe“ fehlten und macht diese Beobachtung daran fest, dass Venus bei ihm grundsätzlich und speziell auch in carm. 3,10 *saevo com ioco* agiere.

⁶⁵⁷ Den von Pasquali 1920, 438–439 mit Kiessling u. Heinze 1901, 275 erwogenen Selbstmord des lyrischen Ich halte ich gemessen an dem sehr humoristischen Ton (man denke etwa an den distanzierenden Irrealis am Anfang) wie Pasquali schließlich selbst für unwahrscheinlich.

⁶⁵⁸ S. West 2002, 101.

„zentrale“ Erinnerungsorte zur Seite: den italischen Ursprung, die Wurzeln der Römer (Etrurien), und die griechische Kultur (Pierien).⁶⁵⁹ Die Ode konzentriert sich also mehr darauf, eine multizentrische Mitte des Reiches abzustecken als die östlichen Ränder. Was der lukanisch-apulische Autor Horaz durch die Latinisierung griechischer Literatur für die Römer leistet, also indem er gleichsam Pierien zum Wohle Roms nach Etrurien bringt, scheint die Mitte mehr zu stärken als mögliche Grenzsicherungen im Osten.

Als Zwischenfazit zum Umgang des Horaz mit dem Paraklausithyron lässt sich Folgendes festhalten. Besonders epod. 11 hat Züge einer Recusatio, insofern dort eine bestimmte Form der Dichtung, nämlich neoterisch-elegische Dichtung, als eine zu überwindende beschrieben wird. Gleichzeitig verfällt die *Epode* häufiger in elegisch-neoterische (Bild)Sprache und schafft so eine Spannung zwischen Form und Inhalt, die auch durch das iambisch-elegiambische Metrum unterstützt wird. Durch diese Spannung führt das Gedicht die antike Stil-Denkungsart-Gleichsetzung⁶⁶⁰ vor und zeigt performativ deren Konstruiertheit auf. Damit geht auch eine Dekonstruktion des Liebesbegehrens einher, indem der *poeta amator iambi* distanzierter als der *poeta amator elegiae* schreiben kann.

In vergleichbarer Weise kann auch carm. 1,25 als Recusatio gelesen werden, insofern man dort über zu Überwindendes und Abzulehnendes mehr erfährt als über Favorisiertes. Passend zur ambitionierteren Form der Ode ist auch die Wahl der Kontrastfolie getroffen worden: War der Intertext der *Epode* neoterische bzw. elegische Dichtung, so bezieht sich die Ode auf vergilische (und lukrezische) Hexameter-Lehrdichtung. Horaz erweitert damit den Erfahrungsraum des geschilderten Inhalts, d. h. der erotischen Beziehung zu Lydia: Immerhin kann die Beziehung in den gleichen Termini beschrieben werden, mit denen Vergil die Tierbrunst zwecks landwirtschaftlicher Optimierung beschreibt. Die Ausführungen Vergils, die vor der Analogie von Mikokosmos (Landwirtschaft) und Makrokosmos (Staat) in die Höhe offiziöser Diskurse gerückt scheinen, holt Horaz auf den Boden eines Begehrens zurück, das im Erlöschen begriffen ist und nicht mehr optimiert werden kann. Damit erweitert er zugleich die verwendete Form, die erotische Ode, die ganz anders als das sapphische Vorbild solche Tierbrunst-Vergleiche inkludieren kann.

Ode 3,10 ist ebenfalls ein Abgesang auf Paraklausithyra und ein sehr raffinierter noch dazu. Das Gedicht enthält zwar rekurrente Paraklausithyron-Elemente, die anders als in 1,25 auch nicht umgekehrt werden, trotzdem stellt das lyrische Ich am Ende den endgültigen Abschied von der *exclusus*-Situation unmissverständlich in den Raum. Das Gedicht kommt ohne offensichtliche Kontrastfolien aus und steckt seinen

⁶⁵⁹ Vielleicht könnte man so weit gehen zu sagen, dass Horaz hier mit Etrurien auf die *natura* der Römer, mit Pierien auf die *ars* der Griechen anspielt, die er beide in sich selbst zu einer höchst kreativen Mischung vereinigt sieht.

⁶⁶⁰ Dazu oben S. 43 m. Fn. 259.

Geltungsanspruch mit eigenen Worten ab. Dieser erstreckt sich von politisch-geographischen Belangen über Ursprungserzählungen bis hin zu Bildungs- und Kulturidealen. Für all das ist der lyrische Diskurs zuständig und kompetent.

3.1.4 Ovid

am. 1,6: Klage an den Türsklaven

Ovid ist der letzte der augusteischen erotischen Dichter, und diese ‚Spätzeitlichkeit‘ ist konstitutiv für sein Werk.⁶⁶¹ Dies merkt man in seinem einzigen Paraklausithyron, der sechsten Elegie des ersten *Amores*-Buches, bereits dem ersten Wort an, das Ovids Originalität unter Beweis stellen soll: Mit ihm apostrophiert das elegische Ich nicht die Tür oder die Geliebte, sondern den hinter der Tür angeketteten Sklaven, den *ianitor*.⁶⁶² Die ganze Elegie besteht in dem Versuch, diesen zum Öffnen der Tür zu bewegen. Dabei kommen viele topische Elemente zur Sprache, die vor allem dazu dienen, eine „kunstvolle Rhetorik“⁶⁶³ im Dienste raffinierter Persuasionstechniken⁶⁶⁴ zu entfalten.

Das 74 Verse lange Gedicht wird durch die refrainartige Wiederholung der Verse 24, 32, 40, 48 und 56 strukturiert,⁶⁶⁵ die nicht wie im Paraklausithyron sonst üblich einer Klage der Ablehnung, sondern einer Klage der verstrichenen Zeit⁶⁶⁶ gelten (*tempora noctis eunt; excute poste seram*). Diese Refrainverse verleihen dem Gedicht einen Anstrich von „Künstlichkeit“,⁶⁶⁷ vielleicht gar von Magie,⁶⁶⁸ und sie markieren zudem die Progression des Gedankengangs.⁶⁶⁹ Gerahmt wird das Gedicht von einer 16-versigen Begrüßungspartie (A1) und einer Abschiedspartie (A2), die mit 18 Versen fast gleichlang ist. Innerhalb dieses äußeren Rahmens wird ein weiterer Rahmen gezogen, in dem einerseits vergangene (B1)

⁶⁶¹ Dazu s. Scheidegger Lämmle 2016, 171–246, bes. 177–179.

⁶⁶² Soweit man vor dem Hintergrund der erhaltenen Texte und dem grundsätzlichen Variantencharakter des Paraklausithyron überhaupt sinnvollerweise von Originalität sprechen kann, dazu oben S. 60–62. Vielleicht hat Tib. 1,1,56, wo sich immerhin der Sprechende, also das elegische Ich, als *ianitor* bezeichnet, zur Inspiration beigetragen, den *ianitor* zum Angesprochenen zu machen (vgl. dazu bes. am. 1,6,37–38). Haight 1950, 137 und Auhagen 1999, 105 gehen soweit, das Gedicht nicht nur allgemein als Variante, sondern im Speziellen als „satire of the traditional serenade of the *exclusus amator*“ bzw. „Parodie des paraklausithyron-Themas“ zu bezeichnen. Cairns 2007, 225 erkennt die Artistik, wenn er letztlich nur einen Adressaten-Wechsel feststellt.

⁶⁶³ Auhagen 1999, 106.

⁶⁶⁴ S. Ryan u. Perkins 2011, 65.

⁶⁶⁵ S. Haight 1950, 137; Copley 1956, 128–130; Dimundo 2000, 98.

⁶⁶⁶ So James 2003, 139, die das Verhältnis von Refrainversinhalt und -form als mimetisch ansieht: „[I]t [...] gives the effect of the passing of time.“ Anders Copley 1956, 127, der den Refrain zur „non-functional decoration“ erklärt. Übrigens weist auch das oben erwähnte Paraklausithyron der *Ekklesiastusen* solche wiederholten Verse auf (952–988), allerdings werden sie dort – wohl in einer *quiproquo*-Manier – von verschiedenen Sprechern gesprochen. Auch Cat. 62 und 64 sowie Verg. ecl. 8, v. a. aber Theokr. eid. 2 mit seinem Paraklausithyron- und Zaubermotiv mögen ein Vorbild sein. Turpin 2016, 72 sieht in den Refrainversen einen Reflex der κῶμος-Tradition.

⁶⁶⁷ Auhagen 1999, 106. So schon Copley 1956, 128.

⁶⁶⁸ So rücken Ryan u. Perkins 2011, 65 – wie Stroh 1971, 151, Anm. 38 und Barsby 1993, 75 – den Refrainvers in die Nähe von magischen Ritualen und verorten dessen Funktion im Dramatisieren. Mit Versnel 1996, 296, der die Strategien von Zaubersprüchen folgendermaßen umschreibt: „[S]ie funktionieren als Schlüssel, die die Tür öffnen“, könnte man sogar einen engeren Bezug zwischen Magie und Paraklausithyron sehen.

⁶⁶⁹ Anders James 2003, 140, die meint, die Struktur würde die Trunkenheit des elegischen Ich mimetisch abbilden.

und zukünftige (B2a) Wohltaten des Sprechers an den Türsklaven und andererseits zukünftige Übeltaten (B2b) thematisiert werden. Im Gedichtzentrum stehen Sprecher (C1) und Adressierter (C2) einander diametral gegenüber. Die Komposition des Paraklausithyron lässt sich schematisch folgendermaßen aufschlüsseln:

Strukturübersicht				
Teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A1	1–16	Begrüßung	<i>ianitor</i>	16
B1	17–24	vergangene Wohltaten	<i>ianitor</i>	8
B2a	25–32	in Aussicht gestellte Wohltaten	<i>ianitor</i>	8
C1	33–40	Arglosigkeit	<i>poeta</i>	8
C2	41–48	„Arglistigkeit“	<i>ianitor</i>	8
B2b	49–56	in Aussicht gestellte Übeltaten	<i>ianitor</i>	8
A2	57–74	Abschied	<i>ianitor</i>	18

Die Begrüßungspartie (A1) beginnt mit der Apostrophe des Türsklaven:

- Ianitor (indignum) dura religate catena,
difficilem moto cardine pande forem.
quod precor exiguum est: aditu fac ianua paruo
obliquum capiat semiadaperta latus.
- 5 longus amor tales corpus tenuauit in usus
aptaque subducto pondere membra dedit;
ille per excubias custodum leniter ire
monstrat, inoffensos derigit ille pedes.
- 10 at quondam noctem simulacraque uana timebam;
mirabar, tenebris quisquis iturus erat:
risit, ut audirem, tenera cum matre Cupido
et leuiter ‚fies tu quoque fortis‘ ait.
nec mora, uenit amor; non umbras nocte uolantis,
non timeo strictas in mea fata manus:
- 15 te nimium lentum timeo, tibi blandior uni;
tu, me quo possis perdere, fulmen habes.
- Türhüter, (schändlich) mit harter Kette Angebundener,
den schwierigen Türflügel öffne durch eine Angelbewegung.
Was ich erbitte, ist gering: Durch einen kleinen Zugang mach, dass die Tür
halboffen einen schrägen Durchschlupf biete.
- 5 Lange Liebe hat meinen Körper zu solchem Gebrauch dünn gemacht
und gab durch Entzug von Körpermasse geeignete Glieder.
Jene zeigt mir durch Wachen der Wächter sanft zu gehen,
jene lenkt die ungehinderten Füße.
- 10 Aber einst fürchtete ich die Nacht und die leeren Gespenster;
ich bewunderte jeden, der durch die Dunkelheit ging:
Es lachte, damit ich es hörte, mit der sanften Mutter Cupido
und leicht sagte er: ‚Du auch wirst tapfer sein.‘
- Nicht gab es einen Verzug, es kam die Liebe; nicht Schatten, bei Nacht umherfliegende,
nicht fürchte ich gegen mein Leben kampfbereite Hände:
- 15 Dich, Gleichgültiger, fürchte ich übermäßig, dir schmeichle ich,
du hast den Blitzstrahl, durch den du mich vernichten kannst.

An die Begrüßung des Türsklaven schließt das Dichter-Ich, betont durch ein Hyperbaton,⁶⁷⁰ die Gleichsetzung von Tür und Geliebter an (V. 2: *difficilem ... forem*),⁶⁷¹ was ferner den ersten Vers von Tibull 1,2 zitiert. Durch diese Gleichsetzung wird auch das mühselige *servitium* des elegischen Ich mit dem mühseligen *servitium* des Sklaven parallelisiert, umso mehr als die erwähnten Ketten des Sklaven (V. 1: *catena*) auch den elegischen Liebhaber kennzeichnen.⁶⁷² Bereits in V. 2 liefert Ovid das Bild, das auf seine Refrainverse vorausdeutet: die Türangelbewegung, *moto cardine*. Auch diese Wortwahl ist ein Zitat Tibulls (1,2,10), bei dem *verso cardine* an gleicher *sedes* steht. Angesichts der Apostrophe des nach dem alt-italischen Gott der Türen, Janus,⁶⁷³ benannten Türsklaven (*ianitor*) sowie des folgenden Umfelds (etwa V. 29–30) könnte *verso cardine* beim Publikum auch Reminiszenzen an Vergils siebtes *Aeneis*-Buch (607. 609–610. 620–622) geweckt haben. An dieser Stelle öffnet eine weibliche Gottheit, Iuno, anstelle des Latinerkönigs die Türen des Krieges, um so den Beginn des Krieges zwischen den eindringenden Trojanern und den autochthonen latinischen Völkern zu markieren:

- 607 sunt geminae Belli portae (sic nomine dicunt) [...];
centum aerei claudunt uestes aeternaque ferri
610 robora, nec custos absistit limine Ianus: [...]
620 tum regina deum caelo delapsa morantis
impulit ipsa manu portas et cardine uerso
Belli ferratos rumpit Saturnia postis.
- 607 Zweifach sind des Krieges Torflügel (so heißen sie mit Namen) [...];
hundert Riegel verschließen sie, aus Erz, und des Eisens ewige
610 Stärke, und nicht entfernt sich ihr Wächter, Ianus, von der Schwelle: [...]
620 Da stieß die Königin der Götter, entglitten vom Himmel, die zögernden
Torflügel selbst mit der Hand an und durch Drehen der Angel
sprengt Saturnia des Krieges Pfosten, die eisernen.

Damit hätte Ovid gleich zu Beginn seines Paraklausithyron zwei sehr bekannte Vorläufer zitiert, nämlich mit Tibull einen Hauptvertreter der Liebeselegie, mit Vergil den Hauptvertreter des Epos und wohl angesehensten augusteischen Autor überhaupt.

⁶⁷⁰ Zum artistischen Charakter des Hyperbatons vgl. Curtius 1948, 276–277; Dubois 1979, 125; 173. Für Marouzeau 1946, 319 ist die hier vorliegende Sperrung von einem am Versende stehenden Substantiv und dem dazugehörigen vor einer Zäsur stehenden Adjektiv bzw. umgekehrt gar eine „combinaison[] ingénieuse[]“. Für ‚Long.‘ sublim. 22 sind Hyperbata grundsätzlich geeignete Mittel zur Steigerung des Erhabenen. Schenkt man dem späten Zeugnis bei Quint. inst. 9,4,28 Glauben, so scheint Maecenas eine Vorliebe für dieses Stilmittel gehabt zu haben.

⁶⁷¹ Für weitere Gleichsetzungen der *puella* mit der Tür s. weiterhin V. 17: *immitia*, V. 28: *duris*, V. 73: *crudeles ... rigido*, V. 74: *dura*. Mit *superba* (V. 58) ist dann das gesamte Haus mit der *puella* gleichgestellt.

⁶⁷² Laut Murgatroyd 1981, 596 führen die augusteischen erotischen Dichter die Ketten neu in die *servitium*-Metaphorik ein. S. für *catena*: Prop. 2,15,25; Tib. 2,4,3; Ov. 1,7,1; 3,11,3. S. für *vincla*: Prop. 2,29,6; 3,11,4. 15,10; Tib. 1,1,55; 1,2,92; 2,4,4; Ov. 1,7,1. 28; 1,9,39. In Tib. 1,6,38 sowie Ov. 3,4,13 können die *vincla* auch die (von einem Mann bewachte) *puella* charakterisieren. Demgegenüber verwendet Horaz *catena* meist im politisch-kriegerischem Sinne, s. carm. 1,29,5; 2,13,18; 3,8,22, wie es überhaupt bei ihm die gelegentliche Überschneidung von *militia*- und *servitium*-Topos nicht gibt (James 2003, 297, Anm. 89), die für die Elegiker typisch ist (Drinkwater 2013, 195).

⁶⁷³ In den *Fasti* (1,137–140) lässt Ovid Janus sich selbst (in einem Vergleich) als *ianitor* bezeichnen.

Gleichzeitig steckt er so die Grenzen seines weitreichenden transtextuellen Fundus ab, aus dem er als Spätgeborener schöpfen kann und ganz selbstbewusst schöpfen will.

Ein weiterer Gewährsmann, Kallimachos, wird in dem erstmals durch alle drei Hauptzäsuren markierten V. 5 evoziert. Der Sprecher beschreibt hier seinen Körper als vom *servitium amoris* derart geschmälert (*tenuavit*),⁶⁷⁴ dass er durch den schmalsten Türspalt (V. 3: *aditu ... parvo*) hindurchpasse. Dieser Umstand würde die Schuld des eventuell doch öffnenden *ianitor* ebenso gering (V. 3: *exiguum*)⁶⁷⁵ sein lassen, wie sein Körper ausgemergelt ist. Ähnlich zu der später in den *Tristia* (1,1,3–13) ausgestalteten Entsprechung des äußeren Erscheinungsbildes von Gedichtbuch und Autor ist damit auch insinuiert, dass der *poeta* seit seinem epostauglichen Auftakt (am. 1,1)⁶⁷⁶ gemäß dem kallimacheischen *brevitas*-Ideal⁶⁷⁷ an Masse verloren hat. Das würde auch ‚erklären‘, warum er sein Liedchen mit der mehrfachen Wiederholung eines Refrainverses ‚auffüllen‘ muss. Auf jeden Fall liegt Ironie in der Transformation des kallimacheischen Hypotextes vor, wie ja *semiadaperta* (V. 4) zeigt, ein sehr langes Wort, das aber nur einen winzigen Spalt bezeichnet. Bei Kallimachos ait. fr. 1,23–24 Harder⁶⁷⁸ war ja das Körperideal (des Opfertieres) gerade nicht *tenue*. Ovids Werk aber enthält – eben wie später auch die *Tristia* nahelegen werden – anders als die restliche erotische Dichtung und anders als der Hypotext⁶⁷⁹ nicht nur eine *scripta puella*, sondern auch einen *scriptus poeta*, der sich poetologisch mit dem Werk gleichsetzen lässt.⁶⁸⁰

Doch der Hauptgewährsmann ist, wie schon im obigen Verweis auf am. 1,1 angeklungen ist, Ovid selbst. Wie im Programmgedicht der *Amores* (am. 1,1,2: *risisse*) lacht Amor auch hier (V. 11: *risit*). Wie Amor dort (am. 1,1,4) den Gang des Dichtens durch Versfuß-Entwendung lenkt, lehrt er hier den Dichter das lautlose Lenken der Füße (V. 7–8)⁶⁸¹ und usurpiert so den Gestus des Dichters, der sonst als *magister amoris*

⁶⁷⁴ Zum poetologischen Ideal des *tenue* und seiner Entsprechungen s. unten S. 137 mit Fn. 774–778. Barchiesi 2011, 528–529 betont zu Recht, dass Ovid derjenige römische Dichter sei, der kallimacheische Hypotexte am ehesten für die poetische Praxis fruchtbar mache, anstatt sie nur in metapoetischen Diskussion zu verwerten.

⁶⁷⁵ Zu Synonymen von *exiguum* als poetologische Metaphern s. unten S. 138 mit Fn. 774 und 777.

⁶⁷⁶ Dazu ausführlich unten ab S. 222.

⁶⁷⁷ Im Werk des Kallimachos scheinen aber die Dimensions-/Quantitätsaussagen das Ideal von Kürze (epigr. 58,1–2. 6 Asper = 8,1–2. 6 Pfeiffer: Μικρή ... ῥῆσις ... ἡ βραχυσυλλαβίη; ait. fr. 1,9 Harder: [ὀλ]υγόστιχος) noch viel häufiger *ex negativo* als Zurückweisung von Länge (ait. fr. 1,3–4 Harder: οὐχ ... ἐν πολλαῖς ... χιλιάσιν; ait. fr. 1,10. 12 Harder: τὴν μακρὴν ... ἡ μεγάλη; Ap. 105–106) zu formulieren.

⁶⁷⁸ Vgl. Zitat unten S. 137.

⁶⁷⁹ Vgl. die als weibliche Gestalten personifizierten konkreten literarischen Werke in ait. fr. 1,10–12 Harder, dazu unten S. 164.

⁶⁸⁰ S. Keith 1999, 59.

⁶⁸¹ Für Videau 2010, 134 ist Ovid nicht der erste, der mit *pes* derlei Wortspiele treibt, sondern Tibull (2,6,13–14). Vor dem Hintergrund von Fineberg 1993 (die freilich keinen Bogen zu Ovid schlägt) könnte man einen tibullischen Hypotext auch für die Personifizierungen von 3,1 samt ihren sie distinguierenden Gangarten (V. 11. 14) vermuten.

aufzutreten pflegt.⁶⁸² Dem epischen 1. Vers dort entspricht hier der Ausruf des von seiner Mutter Venus begleiteten Amor (V. 12: *fies tu quoque fortis*), der mit Sicherheit auf Tibull 1,2,16 (*fortes adiuuat ipsa Venus*) und dessen epostaugliche Untertöne anspielt.⁶⁸³

Ein humorvoller Unterton wird durch das anagrammatische Wortspiel⁶⁸⁴ *mora* – *amor* (V. 13) erzeugt, das gerade durch die Nicht-Erwähnung an das weitere Anagramm, nämlich *Roma*, denken lässt. Den Hypotext für solche anagrammatischen Spielereien stellt Properz, womit neben Tibull ein weiterer Vorläufer der Elegie evoziert wird. Bei Properz finden sich diese anagrammatischen Spielereien häufig,⁶⁸⁵ sodass Gerhard Binder so weit geht, sie für ein Erklärungsmuster des properzischen Œuvres zu halten:

Die Pole, zwischen denen ein ständiges Spannungsverhältnis besteht und sich die Ambivalenz der Gedichte aufbaut, könnte man [...] plakativ [...] für Properz vielleicht AMOR und ROMA [nennen.]⁶⁸⁶

Die anagrammatische Folge in am. 1,6,13 *mora* – *amor* löscht das weitere nicht erwähnte Anagramm *Roma* geradezu aus und insinuiert so, dass *Amor* das ‚patriotische‘ Thema per se ist: ein patriotisches Thema schon deswegen, weil Amor gemäß der bereits angesprochenen Abstammung der Julier von Venus⁶⁸⁷ als kleiner Bruder des Aeneas konsequenterweise ein Großcousin des Augustus ist.⁶⁸⁸ Diese andere Wahrnehmungsmöglichkeit Amors wird von der augusteischen Propaganda nur sehr selten ausgestellt,⁶⁸⁹ und die angeführten anagrammatischen Spielereien lassen sich als Mimesis eben dieser Seltenheit lesen.

Diese Vorgeschichte lässt den Elegien-Dichter, dessen Körper schon als schwindend beschrieben worden war (V. 5–6), durch die Betonung von dessen Furchtlosigkeit vor Toten aus dem Schattenreich (V. 13: *non umbras nocte volantis*) und dem eigenen Tod (V. 14: *non timeo strictas in mea fata manus*) noch ätherischer wirken. Da die poetologisch durchsetzte Sprache nahelegt, dass man Dichterkörper und Gedichtkörper gleichsetzen kann, wird gewissermaßen aitiologisch hergeleitet, warum Elegien kurze Gedichte sein müssen: Amor verschleißt die (Gedicht)Körper. Danach wendet sich der Elegie-Dichter wieder in direkter Ansprache dem Türwächter zu. Dieser scheint aus der momentanen Sicht des Sprechers hierarchisch sogar über Amor zu stehen, der ansonsten als übermächtig

⁶⁸² S. oben Fn. 65.

⁶⁸³ S. Auhagen 1999, 106 m. Anm. 373. Merriam 2006, 14 sieht Despektierlichkeit darin, dass Ovid in den *Amores* Venus als ihrem Sohn untergeordnet darstelle, eine Despektierlichkeit, die sich auf Augustus erstrecke.

⁶⁸⁴ S. Ryan u. Perkins 2011, 69.

⁶⁸⁵ S. Prop. 1,3,44: *in amore moras*; 1,12,2: *Roma moram*; 1,13,6: *in nullo ... amore moram*; 2,6,22: *Romae ... amor*). Zu den Anagrammen *amor*, *mora*, *Roma* bei Prop. vgl. Pucci 1978, 53 m. Anm. 3. 6.

⁶⁸⁶ Binder 1995, 151.

⁶⁸⁷ S. oben S. 86 m. Fn. 516.

⁶⁸⁸ So sehen etwa Davis 1999, 439 und Miller 2004, 164 die Amor-Figur grundsätzlich als ‚pro-augusteisch‘ an.

⁶⁸⁹ Ein seltenes Beispiel für die Inklusion Amors in die augusteische Ideologie gibt etwa die berühmte Augustus-Statue von *Prima Porta*.

gezeichnet wird: Der Wächter wird durch die Blitz-Metonymie⁶⁹⁰ mit Jupiter⁶⁹¹ identifiziert (V. 16: *tu ... fulmen habes*).

In der zweiten Partie (B1) wird diese Imagination des *ianitor* als Jupiter weiter geführt:

- aspice (uti uideas, inmitia claustra relaxa)
 uda sit ut lacrimis ianua facta meis.
 certe ego, cum posita stares ad uerba ueste,
 20 ad dominam pro te uerba tremante tuli.
 ergo, quae ualuit pro te quoque gratia quondam,
 heu facinus! pro me nunc ualet illa parum?
 redde uicem meritis: grato licet esse quod optas.
 tempora noctis eunt; excute poste seram.
- Betrachte (damit du es siehst, lockere die unsanften Riegel)
 wie die Tür von meinen Tränen feucht geworden ist.
 Sicher habe ich, als du mit abgelegter Kleidung zur Auspeitschung bereit standst,
 20 bei der Herrin für dich Zitternden das Wort ergriffen.
 Also die Macht, die einst für dich wirksam war,
 Ach, welche Schande! Vermag jene für mich nun zu wenig?
 Gib Vergeltung den Verdiensten: Dem Dankbaren steht es frei, ‹frei› zu sein, was du wünschst.
 Die Stunden der Nacht gehen dahin; nimm vom Pfosten den Riegel.

Jupiter-*ianitor* soll sich vom Anblick der für den *exclusus amator* typischen Tränen rühren lassen. Der Schmerz des *exclusus* wird im V. 18 durch U-Laute (*uda ... ut ... ianua*)⁶⁹² sowie Homoioteleuta (*uda ... ianua, lacrimis ... meis*) geradezu zelebriert. Die Artistik von V. 18⁶⁹³ soll darüber hinwegtäuschen, dass der Türsklave die tränennasse Tür öffnen müsste, um einen Blick darauf werfen zu können. Die Artistik ist also ebenso wie die schmeichelnde Gleichsetzung mit Jupiter Teil der Persuasionsstrategie. Weil diese scheitert, fährt der Liebende mit einer Erinnerung fort, die dem gerade erst erweckten Eindruck des gottgleichen Sklaven zuwiderläuft: Einst habe er sich, als die gemeinsame Herrin Schläge androhte, erfolgreich für den Türsklaven eingesetzt, dessen damaliges Zittern durch die V- und T-Alliterationen abgebildet ist (V. 19–20: *uerbera ueste, | [...] te uerba tremante tuli*).⁶⁹⁴ In einer *do-ut-des*-Logik (V. 23),⁶⁹⁵ die ihrerseits erneut den

⁶⁹⁰ So auch unten Ov. 2,1,15–17, betont durch Wiederholung, wo der Blitzstrahl im Mittelpunkt steht, Jupiter nur ‚Zutat‘ ist.

⁶⁹¹ Vielleicht ist die Stelle sogar noch anspielungsreicher: Immerhin überliefert Sueton (Aug. 91) einen zur Sorte *minus uana* gerechneten Traum des Augustus, wonach der kapitolinische Jupiter dem Träumenden klagte, dass der 22 v. Chr. geweihte Jupiter-Tonans-Tempel ihm die Verehrer abspenstig mache; Augustus soll dem Gott darauf geantwortet haben, er habe ihm den Jupiter Tonans als *ianitor* nebenan hingesetzt. Für die Parodie eines Gebets bzw. Hymnus halten Yardley 1978, 31 bzw. Watson 1982a, passim am. 1,6. Vorwiegend in der Diskussion um das *Metamorphosen*-Ende (insbes. 15,871) wird in der Ovid-Forschung die (hohe/lächerliche) Rolle Jupiters und seine mögliche Gleichsetzung mit Augustus diskutiert, vgl. Segal 2001–2002; Johnson 2008, 122. Für eine angebliche Engführung von Janus und Augustus in Hor. *carm.* 4,15,17 s. unten Fn. 1130.

⁶⁹² S. Dimundo 2000, 108.

⁶⁹³ S. Auhagen 1999, 107.

⁶⁹⁴ S. McKeown 1989, 134.

⁶⁹⁵ S. Dimundo 2000, 109.

gottgleichen Aspekt betonen würde, müsste die damals gelungene Persuasion jetzt belohnt werden, was auch den laufenden Persuasionsakt mit Erfolg krönen würde.

Nach dem refrainartigen Scharniervers (V. 24) kreist die Persuasionskunst um einen neuen Dreh- und Angelpunkt in der dritten Partie (B2a):

- 25 excute: sic umquam longa releuere catena,
 nec tibi perpetuo serua bibatur aqua.
 ferreus orantem nequiquam, ianitor, audis,
 roboribus duris ianua fulta riget.
 urbibus obsessis clausae munimina portae
 30 prosunt: in media pace quid arma times?
 quid facies hosti, qui sic excludis amantem?
 tempora noctis eunt; excute poste seram.
- 25 Nimm ihn weg: So mögest du einst von der langen Kette befreit werden,
 und von dir mag nicht mehr Sklavenwasser getrunken werden.
 Als Eiserner hörst du den vergeblich Bittenden, Türsklave,
 mit harten Holzbalken gesichert bleibt die Tür starr.
 Besetzten Städten bieten geschlossene Tore als Schutz
 30 Nutzen: Mitten im Frieden – was fürchtest du Waffen?
 Was wirst du mit dem Feind machen, der du so den Liebenden ausschließt?
 Die Stunden der Nacht gehen dahin; nimm vom Pfosten den Riegel.

Hierbei schlägt das Pendel wieder zurück und statt der Jupitergleichheit wird das Sklavendasein des Angeredeten unterstrichen,⁶⁹⁶ was etwa in V. 26 durch die Passivkonstruktion pointiert zum Ausdruck gebracht wird. Diesem nun wieder ganz ‚versklavten‘ Türsklaven kann dann (zum Lohn fürs Türöffnen) Freiheit in Aussicht gestellt werden, und das in einem Umfeld (schon realisierten) Friedens. Die mimetische Wortstellung von *in media pace* bringt die Ironie der Passage (V. 29–30), die *militia-amoris*-Topik mit Paraklausithyron verbindet, klar zum Vorschein.⁶⁹⁷ Sie stellt „die Stilisierung des *princeps* als Friedenskaiser [...] und Neubegründer der ersehnten *aurea aetas*“⁶⁹⁸ in Frage: Der ‚eiserne‘ Sklave (V. 27) scheint nicht zu dieser *aurea aetas*⁶⁹⁹ zu

⁶⁹⁶ Olstein 1973 spricht von „extremen Polaritäten“ (199 m. Anm. 22), auf die das Gedicht hinkomponiert sei, und sieht auch den Sprecher (zwischen „ gespielter Angeberei“ und „Feigheit“) hin und her pendeln (201).

⁶⁹⁷ Für Barsby 1993, 75 ist die Verbindung von *militia amoris*-Topik und Paraklausithyron, wie sie aus den V. 29–30 hervorgeht, eine originelle Erfindung Ovids.

⁶⁹⁸ Gall 2006, 9, die zu Recht darauf hinweist, dass man nicht wissen kann, wie überzeugend diese Selbststilisierung auf die Zeitgenossen gewirkt hat.

⁶⁹⁹ Der *aurea-aetas*-Diskurs lässt sich etwa aus Verg. ecl. 4 und aus Aen. 6,791–795 erahnen. Für eine Identifikation des *puer* in ecl. 4 mit Augustus vgl. z. B. Binder 1983, einen guten Überblick über die Forschungskontroverse ist immer noch in Nisbet 1978 zu finden, neuer Lange 2009, 46. Zu den Widersprüchen innerhalb des Vergilischen Gesamtwerkes vgl. Perkell 2002. In Tib. 2,3,77–78 findet sich der Gedanke ganz explizit ausgedrückt, dass das – wie Tib. 1,2 selbst unmissverständlich performativ vor Augen führt – *vergangene* goldene Zeitalter ohne *ianitor* auskam.

passen, ebenso wenig wie Freiheit und Frieden zusammenpassen.⁷⁰⁰ Am schwersten wiegt aber, dass die *pax Augusta* dem Ziel des Paraklausithyron, nämlich dem *Öffnen* der Tür – und damit dem Zugang zur *puella* – diametral gegenübersteht: Ihr Ideal ist schließlich, wie auch das oben angeführte Zitat aus der *Aeneis* mit der als Kriegstreiberin gezeichneten Juno impliziert, das *Schließen* der (Janustempel-)Tür(en).

Nach der zweiten Nennung des Scharnierverses (V. 32) gerät in der vierten Partie (C1) erneut der Sprecher in den Blick:

- non ego militibus uenio comitatus et armis:
 solus eram, si non saeuus adesset Amor;
 35 hunc ego, si cupiam, nusquam dimittere possum:
 ante uel a membris diuidar ipse meis.
 ergo Amor et modicum circa mea tempora uinum
 mecum est et madidis lapsa corona comis.
 arma quis haec timeat? quis non eat obuius illis?
 40 tempora noctis eunt; excute poste seram.
- Nicht komme ich von Soldaten begleitet und von Waffen:
 Allein wäre ich, wenn nicht der wilde Amor da wäre;
 35 diesen kann ich, auch wenn ich es wünschte, nirgends loswerden:
 vorher auch sogar könnte ich mich selbst von meinen Gliedern trennen.
 Also Amor und ein wenig Wein um meine Schläfen
 sind mit mir und der von den feuchten Haaren herabgeglittene Kranz.
 Wer möchte diese Waffen fürchten? Wer möchte diesen nicht entgegengehen?
 40 Die Stunden der Nacht gehen dahin; nimm vom Pfosten den Riegel.

Passend zu der gerade erfolgten Skizzierung des friedlichen Umfelds sei er ohne Waffen und ohne Kampfgefährten gekommen, von dem mit ihm eins gewordenen Amor einmal abgesehen. Diese Einswerdung wird durch einen Verstoß gegen die *consecutio temporis* (V. 34: Imperfekt für Irrealis der Gegenwart)⁷⁰¹ und ganz unmimetisch durch ein Zeugma (V. 37–38: *Amor ... mecum est*) unterstrichen.⁷⁰² Nach den Tränen oben (V. 18) tauchen hier erneut einige bekannte (feuchte) Paraklausithyron-Elemente auf: Der Wein (V. 37), der die

⁷⁰⁰ Nach ihrem Selbstverständnis bringen bereits die republikanischen Römer eroberten Völkern Rechtssicherheit und Ordnung, also (inneren wie äußeren) Frieden in Austausch für Freiheit, vgl. etwa Fowler 1995, 257 und Debrohun 2007, 256, aber v. a. Cic. off. 1,34; 2,26–28. Cicero scheidet darin altrepublikanisches gerechtes ‚Patronat‘ von spätrepublikanischer selbstgerechter ‚Hegemonie‘. Ciceros Kritik zum Trotz wird diese Rhetorik gerade durch die Expansionspolitik Caesars noch an Boden gewinnen (Stichwort *populos pacare*, vgl. Caes. Gall. 1,6; 2,1. 35; 3,7. 11. 28; 4,37; 5,24; 6,5; 7,65). Auch Caesars Nachfolger greifen diese Rhetorik erfolgreich auf, wie das im (Übergang zum) Prinzipat propagierte Sendungsbewusstsein (vgl. Verg. Aen. 1,276–283; 6,847–853) nahelegt. Freiheit im Austausch für Sicherheit, das sei auch der Handel, den laut Drinkwater 2013, 205 die römische Elite mit dem späteren Augustus nach der Schlacht von Actium schließt.

⁷⁰¹ Für weitere derartige Verstöße bei Ovid vgl. Dimundo 2000, 112 m. Anm. 46, die den Verstoß irriterweise als Ausweis von Unbedarftheit des *exclusus amator* deutet.

⁷⁰² Ryan u. Perkins 2011, 71 sehen die feine Ironie nicht, wenn sie folgenden Schluss ziehen: „The narrator’s attitude toward Amor has changed from resistance (Amores 1.1) and capitulation (Amores 1.2) to wholehearted welcoming of Love as part of himself.“ Überhaupt ist ihr Kommentar gerade für die vorgegebene Zielgruppe („the intermediate Latin student“, IX) überhaupt nicht zu empfehlen, da der ihm zugrundeliegende Text keiner bekannten Ausgabe folgt und Abweichungen von der handschriftlichen Tradition nicht verzeichnet sind.

Sinne benebelt, das vor Öl solchermaßen tiefende Haar, dass der Gelage-Kranz herabfällt (V. 38).

Ein neuer Dreh- und Angelpunkt tritt in der fünften Partie (C2) auf den Plan, die dadurch auffällt, dass jeder ihrer Hexameter alle drei Zäsuren enthält:

- lentus es: an somnus, qui te male perdat, amantis
 uerba dat in uentos aure repulsa tua?
 at, memini, primo, cum te celare uolebam,
 peruigil in mediae sidera noctis eras.
 45 forsitan et tecum tua nunc requiescit amica:
 heu, melior quanto sors tua sorte mea!
 dummodo sic, in me durae transite catenae.
 tempora noctis eunt; excute poste seram.

Gleichgültig bist du: Oder überlässt der Schlaf, der dich arg zugrunde richten soll, des Liebenden

- Worte den Winden, nachdem sie von deinem Ohr abgeprallt sind?
 Aber, ich erinnere mich, zunächst, als ich dir etwas verhehlen wollte,
 warst du immer wachsam bis zu den Sternen der Mitternacht.
 45 Vielleicht ruht auch deine Freundin nun mit dir:
 Ach, um wie viel ist dein Schicksal besser als mein Schicksal!
 Insofern es sich so verhält, geht zu mir über, ihr harten Ketten.
 Die Stunden der Nacht gehen dahin; nimm vom Pfosten den Riegel.

Der Grund für die Gleichgültigkeit⁷⁰³ bzw. Passivität des Türsklaven wird zunächst in seinem tiefen Schlaf vermutet. Die Erwähnung des Windes durch das (auch im Deutschen geläufige)⁷⁰⁴ Sprichwort (V. 41–42: *amantis | uerba dat in uentos*) dient wohl lediglich dazu, den mythologischen Exkurs der kommenden Partie (B2b) vorzubereiten: Der Wind wird also nur um der Diapher willen genannt.⁷⁰⁵ Dabei wird der Inhalt der Redensart durch das Enjambement auch formal abgebildet, und des Liebenden Worte werden tatsächlich im Übergang von Hexameter zu Pentameter verweht. Dass der Türwächter schlafen könnte, wird jedoch mit dem Verweis auf frühere ‚Begegnungen‘ mit ihm verworfen, da dieser sonst auch zu nachtschlafender Zeit seinen Dienst, beinahe in der Manier des aischyleischen Phylax,⁷⁰⁶ auszuüben pflegt (V. 43–44). Dann wird als möglicher anderer Grund für die ausbleibende Reaktion des *ianitor* imaginiert, dass er glücklich bei seiner

⁷⁰³ Zu *lentus* s. unten Fn. 1295.

⁷⁰⁴ S. Röhrich 2001, 1732. Zum Topos ‚in den Wind reden‘ in der augusteischen erotischen Dichtung vgl. Kölblinger 1971, 3–23.

⁷⁰⁵ Dass ein Stoff nur um seiner rhetorischen Form willen formuliert wird, vermutet Auhagen 1999, 107 für die V. 19–20: „Der Gedanke, Ovid habe den Türhüter durch seine Fürsprache vor Schlägen bewahrt [...], ist wohl nur für die Präsentation der Paronomasie *verbera – verba* formuliert.“ Ovids Faible für die rhetorische Figur der Diapher belegt eindrucksvoll die Cephalus-und-Procris-Geschichte (met. 7,690–862; ars 3,683–746): Diese beruht auf der Diapher mit dem hier ebenfalls erwähnten Synonym für Wind, *aura* (V. 52), und erwähnt ebenfalls den hier in V. 53–54 genannten Raub der Orithyia (met. 7,695), dem aber auch eine eigene *Metamorphosen*-Episode (met. 6,675–721) gewidmet ist.

⁷⁰⁶ Besonders V. 44 erinnert an Aischyl. Ag. 4 (ἄστρων κάτωδα νυκτέρων ὁμήγουρν), und auch die vielen Bilder des Angeketteteins (V. 1. 25. 47) zitieren das vom Phylax beklagte ‚Hundeleben‘ (Ag. 3: κυνὸς δίκην).

Liebsten liegt. Diese letzte Vorstellung erscheint dem *poeta* so reizvoll, dass er sich das konkrete *servitium* des *ianitor* wünscht, was in einer Ansprache an dessen Ketten gipfelt (V. 47: *in me durae transite catenae*). Dadurch erklärt sich das elegische Ich bereit, seine metaphorischen Liebes(sklaven)ketten in konkrete Sklavenketten einzutauschen. In seinen Substitutionsbestrebungen entfernt sich der *exclusus* also immer weiter vom Ziel, der *puella*: Statt, wie im Paraklausithyron üblich, die *puella* mit der Tür gleichzusetzen, hatte der *poeta* hier den Türsklaven zum Adressaten seiner Einlassklage gemacht, statt des Türsklaven apostrophiert er nunmehr lediglich dessen Ketten, die auch auf seine eigenen Liebesketten verweisen.

Der vierte Refrain (V. 48) öffnet den Blick für ein neues Bild auf die Schwellensituation in der sechsten Partie (B2b):⁷⁰⁷

- | | |
|----|--|
| | Fallimur, an uerso sonuerunt cardine postes |
| 50 | raucaque concussae signa dedere fores? |
| | fallimur: impulsa est animoso ianua uento. |
| | ei mihi, quam longe spem tulit aura meam! |
| | si satis es raptae, Borea, memor Orithyiae, |
| | huc ades et surdas flamine tunde fores! |
| 55 | urbe silent tota, uitreoque madentia rore |
| | tempora noctis eunt; excute poste seram. |
| |
Täuschen wir uns oder erschollen die Pfosten von der gedrehten Angel |
| 50 | und gaben die erschütterten Türflügel schnarrende Signale? |
| | Wir täuschen uns: Angestoßen wurde die Tür vom ungestümen Wind. |
| | Wehe mir, wie weit hat der Hauch meine Hoffnung fortgetragen! |
| | Wenn du noch, Boreas, hinlänglich der geraubten Orithyia eingedenk bist, |
| | erscheine hier und zerstoße die tauben Türflügel mit deinem Wehen! |
| 55 | In der Stadt schweigt alles und vom glasklaren Tau triefend |
| | gehen die Stunden der Nacht dahin; nimm vom Pfosten den Riegel. |

Parallel zu der vorangehenden Partie werden zwei Möglichkeiten aufgemacht, um das vom Elegien-Dichter venommene Geräusch zu erklären: 1. ein Geräusch deutet das Drehen der Angeln an (V. 49), 2. der Wind spielt mit den Angeln (V. 50). Nur die zweite Möglichkeit wird letztlich für plausibel erachtet. Der Elegieleser/-hörer jedenfalls wird durch die vielen S- und K-Laute (V. 49–50) Zeuge des Geräusches. Dieses Klangphänomen wird auch durch die abAVB-Wortordnung (V. 50) noch hervorgehoben.⁷⁰⁸ Der Nord-Wind,⁷⁰⁹ der sonst von den *exclusi amatores* gefürchtet wird und der, noch ohne nähere geographische Bestimmung, bereits erwähnt worden war (V. 42), wird nun direkt apostrophiert und in die Persuasionsstrategie eingebunden, soll er doch einst die Tochter des sagenhaften athenischen Königs Erechtheus geraubt haben (V. 53–54). Damit wird mittels der Rhetorik

⁷⁰⁷ Für Auhagen 1999, 105 ist der eigentliche Adressat in dieser sechsten Partie (B2b) nicht mehr der *ianitor*, sondern der Sprecher selbst.

⁷⁰⁸ S. Ryan u. Perkins 2011, 72.

⁷⁰⁹ S. oben Hor. carm. 3,10,1–7, vgl. McKeown 1989, 149.

subtil die Rhetorik selbst verabschiedet:⁷¹⁰ Boreas soll nämlich keine – angesichts der tauben Türflügel (V. 54) ohnehin aussichtslose – Überzeugungsarbeit leisten, sondern wie einst mit roher Gewalt ans Werk gehen.

Die fünfte und letzte Nennung des Scharnierverses (V. 56) gibt die Sicht frei auf ein weiteres Panaroma:

aut ego iam ferroque ignique paratior ipse,
 quem face sustineo, tecta superba petam.
 nox et Amor uinumque nihil moderabile suadent:
 60 illa pudore uacat, Liber Amorque metu.
 omnia consumpsi, nec te precibusque minisque
 mouimus, o foribus durior ipse tuis.
 non te formosae decuit seruare puellae
 limina: sollicito carcere dignus eras.

Oder ich selbst werde schon, allzu entschlossen, mit Eisen und Feuer,
 das ich als Fackel halte, das hochmütige Haus angreifen.
 Die Nacht und Amor und der Wein raten zu nichts Gemäßigtem:
 60 Jene entbehrt die Scham, Liber und Amor die Angst.
 Alles habe ich aufgewendet, nicht dich haben wir mit Bitten oder Drohungen
 bewegt, oh du selbst als deine Türflügel Härterer.
 Nicht ziemt es dir, zu bewachen der Mädchen
 Schwellen: Des traurigen Kerkers würdig wärest du.

In der letzten Partie ist nun die Rede von der möglichen Gewaltanwendung durch den Sprecher selbst, in politisch-militärischen Termini technici (V. 57: *ferroque ignique*). Bezeichnenderweise liefert ihm ausgerechnet ein typisches Gelagerequisit, die Fackel, das Feuer, mit dem er das Haus anzugreifen gedenkt, das mit dem Türsklaven und der Geliebten gleichzusetzen ist und in politischer⁷¹¹ Terminologie als ‚hochmütig‘ (V. 58: *superba*) bezeichnet wird. Bar jeder rhetorischen Verstellung nennt er das bisher Ausgesparte beim rechten Namen und beginnt zu drohen (V. 61), um dann die Genese des Paraklausithyron darzulegen. Im Rückgriff auf die V. 9–12 und V. 37 inkriminiert das Dichter-Ich nun Amor sowie Wein und Nachtzeit und erklärt sich damit für nicht zurechnungsfähig:⁷¹² Amor und Wein flößten Furchtlosigkeit ein (V. 60), die Nacht

⁷¹⁰ Mit der Erwähnung des Boreasmythos (V. 53–54) liegt wohl auch ein intertextueller Verweis auf Platons *Phaidros* vor und damit eine zwar augenzwinkernde, aber noch grundsätzlichere Kritik an der Rhetorik: Immerhin lassen sich Phaidros und Sokrates für ihr Gespräch unweit des Ortes nieder, an dem Boreas Orithyia geraubt haben soll, unter einer mit Zikaden besetzten Platane am Ilissos (229b4–d1). Dieses sich von Tau (hier V. 55) ernährende Tier wiederum begegnet in der unten herangezogenen kallimacheischen *Recusatio* (ait. fr. 1,30. 32 Harder) im Kontext des Aurora-Tithonos-Mythos, der in dem Pendantgedicht am. 1,13 im Fokus steht. In der Forschung ist es strittig, ob Kallimachos auf Platon beruht (so z. B. Hunter 1989; Acosta-Hughes u. Stephens 2002, 246. 252) oder doch eher beide auf die gleichen Prätexte (vielleicht Sappho fr. 58 Voigt m. PKöln 21351+21376r, dazu Geißler 2005) zurückgreifen (so z. B. Asper 1997, 195 m. Anm. 268).

⁷¹¹ S. oben S. 109 m. Fn. 644.

⁷¹² Den Mangel an Zurechnungsfähigkeit sieht auch Auhagen 1999, 106.

Schamlosigkeit (V. 60: *pudore vacat*), alle drei zusammen Maßlosigkeit⁷¹³ (V. 59: *nihil moderabile*, was durch die hier einzigartige Trith-und-Hephthemimeres-Kombination hervorgehoben wird). Nur Maßlose also könnten *superbos* ohne Konsequenzen angreifen, was das römische Selbstverständnis geradezu umkehrt. Dagegen werden Türwächtern, die ihren Dienst ernst nehmen, indem sie unbestechlich auf ihrem jeweiligen Posten bleiben, Konsequenzen angedroht – zwar nicht in Form von Kerkerstrafe aber von Kerkerwache – was wiederum ein Verhältnis verkehrt, und zwar das von innen und außen: Gilt es doch, niemanden zur *puella* hinein-, aber niemanden aus dem Kerker herauszulassen.⁷¹⁴

Mit Beginn der letzten Partie (A2) beginnt intradiegetisch ein neuer Tag:

- | | |
|----|--|
| 65 | iamque pruinosa molitur Lucifer axes,
inque suum miseros excitat ales opus.
at tu, non laetis detracta corona capillis,
dura super tota limina nocte iace;
tu dominae, cum te proiectam mane uidebit, |
| 70 | temporis absumpti tam male testis eris.
qualiscumque uale sentique abeuntis honorem,
lente nec admissio turpis amante, uale.
uos quoque, crudeles rigido cum limine postes
duraque conseruae ligna, ualete, fores. |
| 65 | Schon setzt der Morgenstern seine bereiften Achsen in Bewegung
und die Elenden scheucht der Vogel zu ihrer Arbeit auf.
Aber du, von den nicht glücklichen Haaren geglittener Kranz,
liege auf der harten Schwelle die ganze Nacht;
Du wirst für die Herrin, wenn sie dich früh daliegend sieht, |
| 70 | meiner so schlecht zugebrachten Zeit Zeuge sein.
Wie auch immer beschaffen, lebe wohl und höre des Gehenden Ehrenbezeugung
du Gleichgültiger und, weil der Liebhaber nicht eingelassen wurde, Schändlicher, lebe wohl.
Ihr auch, ihr grausamen Pfosten mit starrer Schwelle,
und ihr mit dem harten Holz mitversklavte Türflügel, lebt wohl. |

Mit Tagesanbruch (V. 65–66) scheinen auch Maß und Scham wieder zurückgekehrt, wohl auch weil das nun anstehende Tagewerk (der *puella*, anderer Haussklaven, des möglichen Mannes im Haus?) das ersehnte Schäferstündchen ohnehin vereiteln würde. Die letzten Verse sind durch mehrere Adressatenwechsel und Widersprüche gekennzeichnet, die das erwünschte, aber nicht stattgefundene Drehen der Angeln im schnellen Umschwung

⁷¹³ Wie wichtig rechtes Maß und goldener Mittelweg in römischer Denkungsart sind, zeigt Hor. *carm.* 2,10, aber auch Ovid selbst z. B. in *met.* 8,155–259 (auch *ars* 2,17–98). Überhaupt haben viele der erlittenen Verwandlungen in begangenen Maßlosigkeiten ihre Ursache, auch die Götter erweisen sich diesbezüglich als ‚anthropomorph‘ (vgl. Diana in *met.* 3,253–255). Zum Ideal des goldenen Mittelwegs in *ars* 3 vgl. Gibson 2006b.

⁷¹⁴ Noch komplexer ist das Verhältnis von dem *ianitor* hier zu dem Gott Janus in Ovids *Fasti*. Dort soll Janus den Krieg nicht aus seinem Gefängnis herauslassen (1,123–124), aber den Frieden in die Welt hinauslassen (1,121–122). Später (1,277–282) heißt es dann, dass durch Janus Frieden unter Verschluss gehalten werde. Den sich daraus ergebenden Widerspruch hat Green 2000, 304 zu lösen versucht, indem er statt Frieden Soldatenvolk als logisches Subjekt annimmt. Selbst wenn man sich Green anschliesse, so ergäben sich bei Berücksichtigung anderer augusteischer Janustempel-Anspielungen weitere Ungereimtheiten, dazu unten S. 130. Das schon angeführte Bild von Janus bei Vergil (*Aen.* 7,607–610) entspricht hingegen schon eher der von Ovid für den *ianitor* imaginierten Kerkerwache.

simulieren. Am längsten wird zuerst der bereits in V. 38 vom Kopf des Sprechers geglättene Kranz apostrophiert.⁷¹⁵ Er soll der Geliebten als sichtbares Zeichen seines Paraklausithyron dienen, das ansonsten, wenn überhaupt, nur vom *ianitor* gehört wurde: Hier wird mit einer Klage über die (unter unangenehmen Bedingungen) verstrichene Zeit (V. 70) erneut der Scharniervers aufgegriffen. Es ist verwunderlich, dass der Sprecher sich nun eigens an den Kranz wendet, damit dieser für „die ganze Nacht“ vor der Tür liegen möge, da die Erwähnung des einsetzenden Morgengrauens in V. 65–66 diese Formulierung *ad absurdum* führt.⁷¹⁶ Dann bekommt der Türwächter einen teils ironisch-ehrerbietigen,⁷¹⁷ teils lästernden Abschiedsgruß zu hören. Auch hier besteht das durch die zweifache Wiederholung von *uale* (V. 71. 72) unterstrichene Paradox, dass der Liebende sich über den Charakter des Sklaven kein Bild zu machen vorgibt (V. 71: *qualiscumque*), ihn dann aber doch, zum dritten Mal nach V. 15 und 41, als gleichgültig und, neu, als schändlich charakterisiert. Zum Schluss wendet sich das elegische Ich metonymisch an die Tür selbst, indem es deren Komponenten (Pfosten, Schwelle, Holz) wie Feinde als grausam, starr und hart (V. 73–74: *crudeles rigido cum limine postes | duraque [...] ligna*) und zuletzt empathisch als Mitsklaven (V. 74: *conseruae ... fores*) bezeichnet. Es bleibt offen, wessen Mitsklaven die Türflügel sind, es ist aber wahrscheinlicher, dass sie Mitsklaven des *servus amoris* selbst sind. Vor dieser Deutung wären die grausamen, starren und harten Türteile mit dem Türsklaven (und der *puella*) gleichzusetzen, die Türflügel dagegen mit dem *poeta*, da beide gegen ihren Willen reglos in ihren Angeln verbleiben mussten. Den Türflügeln gilt die Abschiedsformel *valete* (V. 74) auf der ersten Ebene. Auf einer zweiten Ebene könnte man sie auch auf das nun zu einem Ende gelangte Paraklausithyron selbst beziehen, zumal es in den *Amores* das einzige bleibt.

Ovid reflektiert in diesem Gedicht Möglichkeiten der (In)Visibilisierung. Am eindringlichsten wird die (Un)Sichtbarkeit des Türsklaven thematisiert. Man könnte hier auch einen Bogen zu den von Thomas Habinek angesprochenen „practices of oppression and exploitation“ schlagen.⁷¹⁸ Über weite Strecken bleibt der *ianitor* eine unsichtbare Gestalt. Bis zum Schluss bleibt unklar, ob es diesen Türsklaven als tatsächliche Figur der Handlung überhaupt gibt. Ovid versucht gar nicht, den *ianitor* als Person zu beschreiben, sondern lässt ihn in höchst diverse Rollen schlüpfen, die meist keinen Berührungspunkt

⁷¹⁵ Vgl. Tib. 1,2,14.

⁷¹⁶ Wie Ovid dem Sklaven das Leid wünscht, das er selbst empfindet, scheint er hier sein Unglück auf den Kranz übertragen zu wollen (erinnert sei an die von Barsby 1993, 75 und Ryan u. Perkins 2011, 65 ins Spiel gebrachte Magie).

⁷¹⁷ Tatsächlich würde ein Sklave, der seine Aufgabe derart zuverlässig verrichtet, eigentlich Ehrerbietungen verdienen. Laut James 2003, 140 wird hier dem mitleidlosen Sklaven in der Tat Hochachtung entgegengebracht, weil er sowohl dem elegischen Ich gegenüber seiner *puella* als auch dem Elegiendichter Ovid gegenüber seinen Lesern die Möglichkeit gibt, der Pflicht zum Paraklausithyron nachzukommen.

⁷¹⁸ Habinek 2002, 56.

mit einem Sklavenleben haben: Vom obersten Gott Jupiter (V. 15–16) über ein dem unglücklich-liebenden Sprecher selbst geradezu ebenbürtigen Gegenüber (V. 19–23) bis hin zum erfolgreichen *amator* (V. 45–46).

Doch nicht nur die Darstellung des *ianitor* ist schwankend. Jeder der Scharnierversen (V. 24. 32. 40. 48. 56) eröffnet einen neuen Blickwinkel und zeigt wie das elegische Ich ständig zwischen der Fokussierung auf sich selbst (V. 33–39. 49–55) und auf den angeredeten Sklaven (V. 25–31. 41–46) wechselt. Dabei wird paradoxerweise die (private) Innensicht des (öffentlich) Außenstehenden (*poeta*) der gedachten (öffentlichen) Außensicht des (privat) Innenstehenden (*ianitor*) gegenübergestellt. In viel eindrücklicher Weise, als es der (ironisierte) Topos vom *servitium amoris* (V. 5–6. 20) allein je leisten könnte, erscheinen Freiheit und Unfreiheit so als relative und prekäre Zustände. Als relativ und prekär werden so aber auch Privatheit und Öffentlichkeit, innen und außen gekennzeichnet. Zudem werden diese Themenkonzepte nicht nur über den (ironisierten) Topos der *militia amoris* (V. 33–39) mit dem Thema Krieg und Frieden verbunden, sondern das Paraklausithyron an sich wird zum Paradigma von Belagerung (V. 29–30), Angriff (V. 53–54) und Rückzug (V. 65–74).⁷¹⁹ In dieser Gemengelage werden alle Möglichkeiten zu einer sinnvollen Unterscheidung von inneren und äußeren Feinden, vom Frieden verheißenden Schließen der (Janustempel-)Tür(en) und deren Krieg ankündigendem Öffnen vereitelt.

⁷¹⁹ Vielleicht sind gar noch mehr Anspielungen auf Kriege und Eroberungen vorhanden: McKeown 1989, 132 etwa vermutet in V. 16 ein sonst nur in der Periphrase *fulmina belli* für die Scipionen fassbares Wortspiel und meint, dass *fulmen* hier sowohl „thunder-bolt“ als auch „door-bolt“ bedeute.

3.1.5 Zusammenfassung

Die Analyse der Paraklausithyra der hier vorgestellten Dichter gibt einen guten Einblick in den Variantencharakter dieser Gedichtform. Besonders Prop. 1,16 (mit dem Monolog der Tür) und Ov. am. 1,6 (mit der Apostrophe des Türsklaven) weisen sich jeweils bereits im ersten Distichon als höchst originelle Realisationen der Paraklausithyron-Form aus.

Alle vorgestellten Realisationen lassen sich als „Deviation“ (nach Holm und Tygstrup) begreifen, insofern die Tür und ihre Pfosten, die im Paraklausithyron für gewöhnlich im Fokus stehen, im unmittelbaren römischen Rezipientenkontext eine andere Rolle zukommt, als das noch für die griechischen Rezipienten der Paraklausithyron-Epigramme der Fall war. Die hier analysierten Gedichte können in der von Holm und Tygstrup auf Grundlage von Rancière entwickelten Systematik unter dem Deviationstyp 1), der Kreation von neuen Realitätsbildern subsumiert werden, welche die dominierenden symbolischen Formen herausforderten.⁷²⁰ Den deviatorischen Zug dieser Transformation sehe ich nicht allein darin begründet, dass ja dem Bereich des *limen* in der römischen Kultur allgemein, wie in der Forschung oft angeführt wird,⁷²¹ eine zentralere Rolle als in der griechischen zukommt, also das *limen* gewissermaßen erst in der römischen Kultur zur symbolischen Form avanciert. Der Bezug, den die augusteischen Paraklausithyra zu den sie umgebenden symbolischen Formen herstellen, kann jedoch noch viel spezifischer gefasst werden. Die Tür evoziert auf ambivalente Weise das von Augustus im Anschluss an seinen dreifachen Triumphzug inszenierte Schließen der Janustempel-Türen im Jahre 29 v. Chr. Nach eigenem Bekunden⁷²² wollte Augustus durch diesen Akt die römische Tradition wiederbeleben, Kriegszeiten durch Öffnen, Friedenszeiten durch Schließen der Janustempel-Türen zu markieren. Für diese Tradition gibt es allerdings kaum Belege aus republikanischer Zeit.⁷²³ Darum folgert Tanja Itgenshorst, dass die „Schließung des Janustempels“ ebenso, wie der Triumphzug, ein „ambivalenter Akt“ sei, der zwar „auf eine republikanische Tradition“ anspielen soll, aber weit über sie hinausweise.⁷²⁴ Bei den augusteischen Dichtern selbst gibt es auch außerhalb der Paraklausithyra ausreichend Anspielungen auf diese Tradition. Diese ergeben zusammengekommen aber ebenfalls ein ambivalentes Bild, das es unmöglich macht, eine eindeutige Symbolik aus diesen Anspielungen abzuleiten. Einige Dichter inszenieren Janus als denjenigen Gott, der den

⁷²⁰ S. oben S. 49 m. Fn. 307.

⁷²¹ Zu dem Assoziationsraum des *limen* S. oben S. 63 m. Fn. 400.

⁷²² S. R. Gest. div. Aug. 13, wo vom dreimaligen Schließen ohne weitere Angaben die Rede ist. Das oben erwähnte Türschließen im Jahre 29 v. Chr. hatte wohl die gewonnene Schlacht von Actium und den Fall von Alexandria zum Anlass. Das zweite Türschließen fand wohl im Jahre 25 v. Chr. nach Beendigung der Kriege in Spanien statt. Das dritte Türschließen ist nicht näher zu ermitteln. S. dazu Kienast 2009, 222–223 mit Literatur, kritisch diskutiert Syme 1979 alle verfügbaren antiken Quellen.

⁷²³ S. Itgenshorst 2017, 65.

⁷²⁴ Itgenshorst 2017, 65.

Krieg unter Verschluss hält, was bedeuten würde, dass ein Öffnen der Türen ihn auch im übertragenen Sinn entfesseln würde.⁷²⁵ Andere machen Janus zum Friedenswächter⁷²⁶ bzw. selbst zum Bewachen,⁷²⁷ demnach würde ein Öffnen der Türen bewirken, dass der Krieg Zugang erhält.

Am deutlichsten ausgestaltet finden sich diese Anspielungen auf die Janustempel-Türen bei Ovid in am. 1,6. Den Themenkomplex um Krieg und Frieden, der durch das Öffnen und Schließen dieser Türen vor dem eben skizzierten zeitgenössischen Hintergrund automatisch alludiert wird, flicht Ovid ausdrücklich und ausführlich in sein Paraklausithyron ein, dessen erstes Wort der Anrede des *ianitor* gilt, sodass Janus unmittelbar evoziert wird. Gleichzeitig wird in am. 1,6 das eingangs erwähnte Potential des Paraklausithyron, Schwellensituationen und Kippmomente zwischen innen und außen, Privatheit und Öffentlichkeit darzustellen, so intensiv ausgeschöpft wie nirgendwo sonst. Am. 1,6 stellt auf paradoxe Weise die (private) Innensicht des (öffentlich) Außenstehenden *servus amoris* der gedachten (öffentlichen) Außensicht des (privat) Innenstehenden *ianitor* gegenüber. Das elegische Ich wechselt zwischen dem Blick auf sich selbst und den Blick auf den Türsklaven: Da im ganzen Gedicht jedoch keinerlei Reaktion des Sklaven beschrieben wird und die Fokussierung auf ihn mit (Rollen)Zuschreibungen einhergeht, die kaum Berührungspunkte mit einem Sklavenleben haben, lassen sich sowohl Strategien der Visibilisierung wie der Invisibilisierung aufzeigen. Genauso wenig wie man den Sklaven zu fassen bekommt, lässt sich festmachen, welche *conditio* mehr Freiheit oder Unfreiheit, Einsamkeit oder Zweisamkeit beinhaltet, die des *servus amoris* oder des *ianitor*. Vielmehr werden Freiheit und Unfreiheit als relative und prekäre Zustände geschildert. In dieser Gemengelage verschwinden die Unterschiede von inneren und äußeren Feinden, vom Frieden verheißenden Schließen und Krieg ankündigenden Öffnen der (Janustempel-)Tür(en). Gewissheiten gibt es im annagrammatisch verdichten Zusammenspiel von Roma und Amor nicht (mehr).

Mit der gleichen Begründung, mit der Tanja Itgenshorst das Schließen der Janustempeltüren für einen „ambivalente[n] Akt“ hält,⁷²⁸ dass nämlich damit vorgeblich ein Brauch aus alter Zeit aktualisiert werde, für den es gar keine Belege aus alter Zeit gebe, hält sie auch den Triumphzug, wie ihn Augustus im Jahre 29 v. Chr. abhält, für einen solchen „ambivalente[n] Akt“. Auch auf den Triumphzug wird in den hier zitierten Paraklausithyra entweder explizit oder implizit häufiger angespielt. Explizit tut sich vor

⁷²⁵ S. Enn. Ann. (7) fr. 225 Skutsch = 266 Vahlen sowie Verg. Aen. 1,292–296 und 7,601–622 (partiell Zitat oben S. 117); Ov. fast. 1,123–124; Pont. 1,2,124.

⁷²⁶ S. Ov. fast. 1,253–254. 277–282 (mit z. B. Syme 1979, 192, Putnam 1986, 277 und Herbert-Brown 1994, 186); anders Green 2000, 304, für den das Soldatenvolk unter Verschluss gehalten wird, vgl. oben Fn. 714).

⁷²⁷ S. Hor. carm. 4,15,8–9 (unten S. 206; mit Putnam 1986, 276–277, vgl. ferner Green 2000, 307–308); epist. 2,1,255–256 (dazu Brink 1982, 256).

⁷²⁸ Itgenshorst 2017, 65.

allem Prop. 1,16 diesbezüglich hervor: Bei seiner Verbindung von Triumphzugs- und Paraklausithyron-Dichtung kann man nicht sicher entscheiden, ob die Triumphzugsdichtung durch die Paraklausithyron-Dichtung herabgewürdigt oder doch eher die Paraklausithyron-Dichtung durch die Triumphzugsdichtung aufgewertet wird. Die anderen Polyvalenzen in dem Gedicht legen nahe, dass diese Doppelbödigkeit gewollt ist. Auch öffnet hier die konkrete Triumphzugsbeschreibung den Wahrnehmungsraum dergestalt, dass sie der Sicht der Besiegten Beachtung schenkt. Properz teilt also die Wahrnehmung von Siegern und Besiegten im Rancièrschen Sinne neu auf. Implizit spielen die Paraklausithyra v. a. durch die Fokussierung auf die Türpfosten auf den historischen Triumphzug an, da diese auch realiter im Mittelpunkt der Triumphzüge stehen. Immerhin besteht der finale Schlusspunkt des Zuges u. a. darin, die von den Feinden erbeuteten *spolia* an die Tempel-Türpfosten auf dem Kapitol anzubringen.⁷²⁹

Die Paraklausithyra potenzieren also die grundsätzliche Ambivalenz⁷³⁰ des *limen* maximal, wenn sie das Einlassbegehren mit den ambivalenten Akten des Janustempel-Türschließens und des Triumphzuges verbinden. In Ov. am. 1,6 wird der Bezug besonders eindrücklich vor Augen geführt: Hier wird die Thematik des Friedens explizit mit der des Türschließens verbunden (V. 29–30), und die Scharnierverse ‚simulieren‘ fünfmal das Türöffnen, das in der Gedichtfiktion erwünscht ist, aber ausbleibt, gemäß augusteischer Ideologie jedoch unerwünscht und zu verhindern ist.

Die Türpfosten werden aber auch jenseits des Janustempel-Türschließens und des Triumphzuges in der augusteischen Zeit ideologisch instrumentalisiert. Immerhin geht die Verleihung des Ehrentitels ‚Augustus‘ im Jahre 27 v. Chr. mit dem Vorrecht einher, die Türpfosten des prinzipialen Hauses mit Lorbeer schmücken zu dürfen.⁷³¹ Wie eine Stelle bei dem frühen christlichen Autor Tertullian belegt,⁷³² wird in der Folge das Umwinden der Türpfosten mit Lorbeer (an Kaiserfesttagen) zur Standard-Praxis römischer Herrscherverehrung gehören.

Eine weitere symbolische Form, deren Wahrnehmungsmöglichkeit neu aufgeteilt wird, ist die Figur der Venus, die insbesondere bei den Elegikern vornehmlich Liebesgöttin ist, während etwa der Vergil der ‚großen‘ Form eher ihre Funktion als Venus Genetrix in

⁷²⁹ Die sog. *spolia opima*, die eigens vom erlegenen Heerführer erbeutete Rüstung, wurde vom siegreichen Feldherrn an dem Tempel des Jupiter Feretrius angebracht, was nach der Stiftung dieses Brauchs durch Romulus nur zwei weitere Male (durch A. Cornelius Cossus und M. Claudius Marcellus) geschehen sein soll, s. Liv. 1,10,5–7; 4,20; vgl. ferner Kehne 1998 und Harrison 1989. Simple *spolia*, d. h. feindliche Beutestücke, aus Ägypten weihte Augustus anlässlich seines dreifachen Triumphzuges 29 v. Chr. der kapitolinischen Trias im Iuppiter-Optimus-Maximus-Tempel, vgl. Itgenshorst 2005, Katalog Nr. 289 3c.

⁷³⁰ Dazu oben S. 65–66.

⁷³¹ R. Gest. div. Aug. 34. Vermutlich spielt Ovid am Ende der Daphne-Metamorphose genau darauf an, vgl. met. 1,562.

⁷³² S. Tert. apol. 35,4. 11.

den Mittelpunkt rückt.⁷³³ In dieser Hinsicht sticht besonders Tibulls Paraklausithyron 1,2 hervor. Das Gedicht lebt davon, Störung, Disharmonie und Zerrissenheit darzustellen, insbesondere auch in Hinblick auf Venus. Diese disharmonischen Tendenzen sind es aber, die Venus als geeignete Verkörperung der elegischen Liebe, der Liebeselegie-Gattung sowie der in heroische Hexameter und gefällige Pentameter zerrissenen elegischen Form schlechthin erscheinen lassen. Damit verkörpert Venus in Tibulls Paraklausithyron Vorstellungen, die als Transgression derjenigen moralischen Ideale aufgefasst werden können, die später in die augusteischen Ehegesetze münden. Nicht zuletzt wegen dieser Kennzeichnung des elegischen Distichons als zerrissen lässt sich Tibull 1,2 auch als Ausgestaltung des Catullischen Paradoxons *odi et amo* auffassen und als *ex post*-Deutung, warum Catull es nicht in einem seiner anderen zahlreichen Metren, sondern im elegischen Distichon abgefasst hat.⁷³⁴ Ähnlich irreduzibel wie die Formel *odi et amo* ist bei Tibull die Figur der Venus selbst, es wäre also genauso verfehlt, sie als Chiffre für Opposition zu Augustus⁷³⁵ oder als ‚laue‘, alle Disharmonien nivellierende Synthese⁷³⁶ aufzufassen.

Horaz schließlich begnügt sich nicht mit der Deviation offiziöser symbolischer Formen, sondern kreiert neue Realitätsbilder, welche die symbolische Form Literatur, das Paraklausithyron selbst, herausfordern. Seine *Epode* 11 hat Züge einer *Recusatio*, insofern dort eine bestimmte Form der Dichtung, nämlich neoterisch-elegische Dichtung, als eine zu überwindende beschrieben wird. Gleichzeitig verfällt die *Epode* häufiger in elegisch-neoterische (Bild)Sprache und schafft so eine Spannung zwischen Form und Inhalt, die schließlich zu einer Dekonstruktion der antiken Stil-Denkungsart-Gleichsetzung sowie des Liebesbegehrens an sich führt, das ja den Kern des Paraklausithyron darstellt.

Auch *carm.* 1,25 trägt *Recusatio*-Elemente, insofern man dort über zu Überwindendes und Abzulehnendes mehr erfährt als über Favorisiertes. Nachdem in der

⁷³³ S. die gesamte *Aeneis* sowie *georg.* 1,26–28. In Vergils ‚kleinen‘ Formen wird auch der Aspekt von Venus als Liebesgöttin berücksichtigt, s. *ecl.* 3,28; 7,62; 8,78; *georg.* 2,329; 3,64. 97. 137. 210. 267; 4,199. 516.

⁷³⁴ Neben elegischen Distichen (65–116) finden sich bei Catull Gedichte im phaläkeischen Hendekasyllabus (1–3; 5–7; 9–10; 12–16; 21; 23–24; 26–28; 32–33; 35–36; 38; 40–43; 45–50; 53–58; 58a), Choliambus (8; 22; 31; 37; 39; 44; 59–60), iambischen Trimeter (4; 29; 52), Sapphicum (11; 51), Glykoneus (34; 61), Priapeum (17), Asclepiadeum (30), katalektischen Quaternar (25), Galliambus (63) und Hexameter (62; 64). Manchen Wissenschaftlern gelten einige der elegischen Gedichte Catulls als „erste“ römische Elegien, z. B. Cairns 2006a, 84, der dies zudem mit Catulls von der griechischen Elegie erheblich abweichende Unterordnung des Mythos unter die Realität begründet; Miller 2004, 4 macht Catulls Pioniertum bei der Schöpfung der für die römische Elegie unabdingbaren *servitium-amoris*-Topik und pseudo-autobiographischen Erzählerhaltung stark. Putnam 2006, 1–5 streitet wegen der Vielzahl nicht-lyrischer Metren (neben den schon erwähnten 52 Gedichten in elegischen Distichen noch zwei weitere in einem daktylischen Versmaß, ferner 12 in iambischen und ein Gedicht in ionischen Versen) im catullischen Gedichtkorpus sogar ab, dass man dessen Gedichte in lyrischen Metren überhaupt als Lyrik bezeichnen könne, besonders wenn man sie mit der horazischen vergleicht.

⁷³⁵ Vgl. Merriam 2006, 14: „Venus becomes, for the elegists, a symbol of the regime that they actively, if in different ways, oppose.“

⁷³⁶ Vgl. Heilmann 1959, 30: „Zum Frieden gehört die mitis Venus, die zwar Unruhe in der Ruhe des Friedens bedeutet, aber nicht maßlose Leidenschaft, die den Frieden zerstören müsste.“

Epode neoterisch-elegische Kontrastfolien aufgerufen worden waren, erweitern nun vergilisch-lukrezische Kontrastfolien den Erfahrungsraum des geschilderten Inhalts, d. h. einerseits der erotischen Beziehung zu Lydia und andererseits den Darstellungsraum der gebrauchten Form, der sapphischen Strophe.

Am deutlichsten wird *carm.* 3,10 als Abgesang auf die Form Paraklausithyron ausgewiesen. Hier artikuliert Horaz ohne offensichtliche Kontrastfolien sein Anliegen mit ‚eigenen‘ Worten: Der Geltungsanspruch seines lyrischen Diskurses erstreckt sich von politisch-geographischen Belangen über Ursprungserzählungen bis hin zu Bildungs- und Kulturidealen und reicht damit weit über das Spektrum der anderen Paraklausithyra-Varianten hinaus.

Mit Bachtin⁷³⁷ könnte man erwägen, ‚das Recusatorische‘ als architektonische Form aufzufassen, die eben bei Horaz in die kompositionelle Form Paraklausithyron eingearbeitet ist. Doch damit ist schon auf das Thema des nächsten Kapitels vorgegriffen.

⁷³⁷ Dazu oben S. 23.

3.2 Die Recusatio

The Romans were never tired of elaborating variations on the Aetia prologue.
(Wilkinson 1966, 142)

Gian Biagio Conte hält die Recusatio für das charakteristischste, konstanteste Element augusteischer Dichtung und definiert sie lapidar als „the poet’s insistence on letting us know that he could also be doing something else.“⁷³⁸ Statt des vorliegenden Recusatio-Gedichts könnte sich der Dichter also einem Epos – so eine gängige Interpretation⁷³⁹ – oder aber vielleicht auch einer anderen Gattung widmen.⁷⁴⁰ Vor dem Hintergrund der Definition, die Conte über das Wesen einer Gattung im Allgemeinen gibt – nämlich als „invitation to take on a form“⁷⁴¹ – lässt sich die Recusatio folglich als Zurückweisung⁷⁴² eben dieser Einladung auffassen.⁷⁴³ Damit wird aber nicht nur die jeweilige Form zurückgewiesen, sondern auch der mit ihr verbundene Stoff.⁷⁴⁴

Dieser Befund ist vor dem Hintergrund der antiken Gattungskonvention, nach der bestimmte Metren eher für bestimmte Stoffe geeignet sind,⁷⁴⁵ vielleicht wenig überraschend. Dennoch sollte man sich zwei Dinge vergegenwärtigen. Zum einen treten die Recusatio-Gedichte meist in Gestalt von Elegien auf – die ursprünglich (in der griechischen Archaik und Klassik) an keinen bestimmten Stoff gebunden waren.⁷⁴⁶ Wenn wie Conte sagt, die Gattung nur der Horizont ist, der die Grenzen ihrer Bedeutung markiert und damit ihre realen Möglichkeiten innerhalb des literarischen Systems abgrenzt,⁷⁴⁷ dann ist klar, dass die hier besprochenen Dichter daran arbeiten, diese Grenzen neu zu ziehen.

⁷³⁸ Conte 1992, 119.

⁷³⁹ S. etwa Holzberg 2006, 7. White 1993, 297, Anm. 29 spricht zu Recht davon, dass auch andere Gattungen zurückgewiesen werden könnten.

⁷⁴⁰ So Davis 1991, der statt von Recusatio lieber von „disavowal“ sprechen will (s. unten Fn. 846) und meint, dass grundsätzlich jede Gattung zurückgewiesen werden kann. Davis analysiert, wie die horazischen *Oden* etwa Elegien (39–60) oder Jamben (71–77) zurückwiesen.

⁷⁴¹ Conte 1989, 442.

⁷⁴² S. Dettmer 1983, 263; Thomas 1993, 201.

⁷⁴³ Für Labate 1990, 952–953 haben die Recusatio-Dichter dabei vor allem eins im Blick: den Leser. Labate bezeichnet die Recusatio darum als „Aufführung“, als „Dramatisierung“ der poetischen Entscheidungsfindung vor den Augen des damit in den Rang eines Schiedsrichters erhobenen Rezipienten.

⁷⁴⁴ Vgl. Fantham 1996, 75: „For the poets of this generation the problem of imperial expectations affected [...] aesthetic liberty – the right to choose their own genre and poetic content.“ Flach 1967, 55 sieht hingegen nur eine „Stoffabwehr“.

⁷⁴⁵ Vgl. z. B. Hor. ars 73–92 (zu dessen die zeitgenössische Elegie bewusst verkennenden Charakter vgl. Scheidegger Lämmle 2016, 180–182); Ov. rem. 371–382, bes. 372: *ad numeros exige quidque suos* (vgl. dazu Hinds 2000, 224–225).

⁷⁴⁶ Im Gegenteil war ihr Stoff eher episch denn erotisch, vgl. Lesky 1999, 144: „Gehalt und sprachliche Form sind so stark vom Epos her bestimmt, daß in gewissem Sinne [...] die Elegie wirklich als dessen Seitenschoß anzusehen ist.“ So urteilt denn auch Jacoby 1905, 99 über die römische Elegie: „Die Form ist in der That äusserlich die gleiche“, es habe in ihr aber „von den Stoffen der alten Elegie eben nur der eine“ erotische Eingang gefunden. Vgl. jüngst Hunter 2013, 347.

⁷⁴⁷ Conte 1989, 442.

Zum anderen hat nicht nur Aristoteles in seiner *Poetik*,⁷⁴⁸ sondern auch der von den augusteischen Dichtern häufiger als Vorbild heraufbeschworene Kallimachos in seinen *Jamben*⁷⁴⁹ eine Definition der Gattung allein qua Metrum in Frage gestellt. In seiner Funktion als Bibliothekar hat letzterer aber beim Abfassen der *Pinakes* der klassifikatorischen Kraft des Merkmals Metrum den Vorzug gegeben, wozu James Zetzel treffend anmerkt:

But if Callimachus shared these presuppositions about earlier literature, it is all too obvious that, in his own poetry, he consistently and deliberately violated them. [...] In other words, the cataloger deliberately made himself uncatalogable.⁷⁵⁰

Wenn die hier analysierten erotischen Dichter trotz dieses Hintergrundes auf einer Definition der Gattung durch das Metrum beharren, zementieren sie damit auch – literatursoziologisch gesprochen – ihre Dichteridentität als Elegiker, Lyriker etc. Denn die damit verbundene Gattungsfrage dient nicht nur als Richtschnur für die *Pinakes*, sondern auch als Klassifizierung für darauffolgende ‚Literaturgeschichten‘.⁷⁵¹ Im Übrigen hatte auch Parthenios von Nicaea die Schrift, die nach einigen Forschern⁷⁵² den größten Einfluss auf die Elegiker⁷⁵³ gehabt haben soll, die Ἑρωτικά Παθήματα, dem Cornelius Gallus mit den Worten gewidmet: αὐτῷ τέ σοι παρέσται εἰς ἔπη καὶ ἐλεγείας ἀνάγειν τὰ μάλιστα ἐξ αὐτῶν ἁρμόδια. Parthenios selbst geht also davon aus, dass der Stoff seiner 36 Erzählungen, deren Personal und Plots von keinem der Elegiker unmittelbar aufgenommen werden,⁷⁵⁴ sowohl für Epen⁷⁵⁵ als auch für Elegien geeignet sei.

Das Ur-Muster einer Recusatio hat Kallimachos⁷⁵⁶ mit seinem im elegischen Distichon verfassten *Aitien*-Prolog geschaffen. Und auch dafür wurde schon ein spezielles Form-Inhalt-Verhältnis ins Spiel gebracht, das sich ähnlich liest, wie das oben (Kap. 2.1) ausgeführte:

⁷⁴⁸ S. poet. 1447a13–1447b29.

⁷⁴⁹ S. iamb. 13,30–33, vgl. dazu Hunter 2010. Kallimachos *Jamben* mögen auch der Hintergrund für den ebenfalls nicht an das Metrum gebundenen Gebrauch von *iambi* in Cat. 36,5; 40,2; 54,6 sein, vgl. dazu Knox 2007, 164. Vgl. grundlegend Lennartz 2010 und Rotstein 2010, trotz Heranziehens umfangreicher Textgrundlagen beide ohne eindeutigen Befund für *Iambos* als Metrum.

⁷⁵⁰ Zetzel 1983, 99.

⁷⁵¹ Vgl. etwa Quint. inst. 10,1,37–131 (s. etwa bes. 93–96).

⁷⁵² Vgl. z. B. Günther 2002, 24; Merriam 2006, 12. Clausen 1964, 187–188; Brodersen 2000, 12 betonen dagegen vor allem den Einfluss auf die Neoteriker, während Hinds 1998, 74–83 eine Verbindung von Neoterikern und Parthenios für eine Konstruktion hält. Labate 1990, 930 weist zu Recht auf die Schwierigkeit hin, einen einzigen Mittelsmann ausmachen zu wollen, ähnlich auch Knox 2007, 159.

⁷⁵³ Vgl. für eine Auflistung der intertextuellen Referenzen Lightfoot 1999 und zum Einfluss auf Vergil, Gallus und Propertius Cairns 2006b, 110–111. 131–134. 237–249. 316–317.

⁷⁵⁴ S. Boucher 1966, 74. Natürlich kann streng genommen nicht ausgeschlossen werden, dass Gallus selbst nicht doch Anspielungen auf Parthenios gemacht hat.

⁷⁵⁵ Vielleicht in der Art der *Metamorphosen* Ovids, deren Titel ausschließlich bei Sen. apocol. 9,5 und Quint. inst. 4,1,77 überliefert ist, wohl aus Analogie mit einem bis auf den Titel verschollenen Werk Μεταμορφώσεις vermutlich eben dieses Parthenios, s. zur Frage der Autorschaft Lightfoot 1999, 39–40.

⁷⁵⁶ Sullivan 1976, 122 zieht in Erwägung, dass Recusatio-Motive (in Form eines Eingeständnisses eigener Unfähigkeit und mangelnder Ambitionen) schon prähellenistisch seien. Für Butrica 1996, 99, Anm. 30 sind alle römischen Recusationes in unmittelbarer Verbindung zu Kallimachos zu sehen.

[T]he form throughout both supports and foregrounds the content. This is true alike in syntactic structure, in word placement, in repetition of sound, and in metrical effect.⁷⁵⁷

Nicht nur der schlechte Erhaltungszustand des Textes erschwert es, den Grad von Korrespondenz zwischen Inhalt und Form – das Zitat suggeriert einen sehr hohen Grad – bestimmen zu wollen. Hoch problematisch sind vor allem der diegetische Status der dort getroffenen Äußerungen wie auch ihre teilweise metaphorische Form, die nicht immer auf *einen* eigentlichen Inhalt zurückzuführen ist. Beides wird von den römischen Hypertexten übernommen.

Der Prolog beginnt damit, dass das elegische Ich seinen fiktiven Gegnern, den Telchinen,⁷⁵⁸ folgenden „unmetaphorischen Vorwurf“⁷⁵⁹ in den Mund legt:⁷⁶⁰

3 εἵνεκεν οὐχ ἔν⁷⁶¹ ἄεισμα διηνεκὲς ἢ βασιλ[η
4]ας ἐν πολλαῖς ἤνυσσα χιλιάσιν
5a ἢ.....].οὐς ἥρωας

3 weil ich nicht ein Lied, ein fortlaufendes entweder auf Königs...
4 [...] vollendet habe in vielen tausend Versen
5a oder [...] auf Helden,

Neben stofflichen (βασιλ[η ... ἥρωας) und gattungsmäßigen⁷⁶² (διηνεκὲς) Implikationen scheint die vorgebliche Beanstandung also auch auf einen Mangel an Quantität (ἐν πολλαῖς χιλιάσιν), sprich Länge des literarischen Elaborats, zu zielen. Markus Asper weist zu Recht darauf hin, dass diese „Quantitätsfixierung“ mit Absicht den fiktiven Gegner „verzerrt[]“ und „lächerlich[]“ machen soll.⁷⁶³ Verfremdende und zur Darstellung eigener Interessen instrumentalisierte Transtextualität, also nach Genette Hypertextualität, wird auch bei den römischen Recusationes begegnet: Dafür führt Francis Cairns den Begriff *deformazione* ein.⁷⁶⁴

⁷⁵⁷ Acosta-Hughes u. Stephens 2002, 242. Für konkrete Beispiele s. dort, bes. 241 m. Anm. 19. 242. 243. 244.

⁷⁵⁸ S. oben Fn. 464.

⁷⁵⁹ S. Asper 1997, 209.

⁷⁶⁰ Der *Aitien*-Text folgt Harder 2012b; meine Übers. hier und im Folgenden.

⁷⁶¹ Wie Harder 2012a, 18 treffend feststellt, kann ἔν entweder als „which has unity of plot“ oder als „one single“ interpretiert werden; ihre Abwägung beider Möglichkeiten schließt sie mit einer Favorisierung des letzten, ebenso Asper 1997, 213. 222.

⁷⁶² Gegen die Lektüre des Aitien-Prologs als Eposzurückweisung spricht sich wiederholt Cameron 1995a, 457; 476 aus; vgl. kritisch dazu Asper 1997, 155 m. Anm. 98. 198. 218ff.; Barchiesi 2011, 531 konzidiert Cameron seine Kritik an der ‚römischen Brille‘, durch die auf Kallimachos gesehen werde, nicht ohne ironisch zu bemerken, dass aber die Römer im Endeffekt ebenso wenig an Eposzurückweisungen interessiert seien.

⁷⁶³ Asper 1997, 150–152. Dieselbe Funktion dürfte laut Asper 1997, 218–220 auch das Adjektiv διηνεκὲς erfüllt haben, das als „rhetorische Tugend“ des „archaischen Epos“ nur dazu taugt, die Telchinen als Vertreter einer „obsoleten Ästhetik“ zu verunglimpfen; ähnlich Acosta-Hughes u. Stephens 2002, 246: „confused and outmoded aesthetic.“

⁷⁶⁴ S. zur Definition von *deformazione* Cairns 2006b, 82 m. Anm. 57. 301; er diskutiert vor allem den verfremdenden Umgang mit Gallus.

Eine schwer zu entschlüsselnde Metapher, die im weitesten Sinne auf der Benennung von Dimensionen beruht, findet sich in kolportierter Rede wenig später (ait. fr. 1,23–24 Harder): Das elegische Ich berichtet von den Ratschlägen des Dichtergottes Apoll, die es an die Hand bekommt, als es sich zum ersten Mal⁷⁶⁵ eine Schreibtafel auf die Knie legt:

‘.....]... ἀοιδέ, τὸ μὲν θύος ὅτι πάχιστον
24 θρέψαι, τῇ]ν Μοῦσαν δ’ ὠγαθὲ λεπταλέην·’

,... Sänger, das Opfer zwar möglichst fett
24 nähren, die Muse aber, mein Bester, dünn!‘⁷⁶⁶

Während Asper sich dagegen verwahrt, λεπταλέην als ästhetisches Ideal aufzufassen,⁷⁶⁷ überwiegt in der Forschung nach wie vor der von ihm⁷⁶⁸ beklagte Umstand, in λεπτός/λεπταλέος den Zentralbegriff kallimacheischer, ja, hellenistischer Ästhetik zu sehen.⁷⁶⁹ Er selbst plädiert dagegen dafür, dass die Bedeutung von λεπταλέος zur Zeit des Kallimachos am ehesten mit Gesundheitsvorstellungen⁷⁷⁰ in Einklang zu bringen sei und dass hier nur eine „organologische Metapher“⁷⁷¹ vorliege. Nur über einen Umweg also, nämlich indem man „organologische Metaphorik für Quantitatives“⁷⁷² setzt, lässt sich der

⁷⁶⁵ Zu den verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten dieses „ersten Mals“ – ob das erste Mal des Schreiblernprozesses in Kindertagen, die ersten Gehversuche als Autor oder der Beginn der *Aitien*-Niederschrift gemeint ist – vgl. Harder 2012a, 56. Da die betreffenden V. 21–22 sehr gut erhalten sind, scheint eine gewisse Vagheit intendiert zu sein; im Gesamtkontext des Prologs aber mit seinem Kindheit-Alter-Gegensatz, wie er in dem Telchinenvorwurf (V. 5–6) und der altersunabhängigen Musengunst (V. 37–38) zum Ausdruck kommt, spricht auch einiges für die erste Möglichkeit, vgl. Asper 1997, 149–150.

⁷⁶⁶ „Fett und Dürtigkeit [werden] in poetologischer Metaphorik“ (Asper 2004, 165) auch in iamb. 13,60 gegenübergestellt; die starke Zerstörung des Textes lässt jedoch weder eine eindeutige Bewertung des homerischen πῶν noch von λιμνρός zu, da auch die Sprecherinstanz (Rede des elegischen Ich oder kolportierte Rede der ‚Gegner‘) unklar ist.

⁷⁶⁷ S. bes. Asper 1997, 167: „So ist also ein ästhetisches Verständnis der μοῦσα λεπταλή als ‚schön‘ für den zeitgenössischen Kallimachos-Rezipienten fernzuhalten.“ Eher changiere λεπτός zwischen „verständlich“ und „klug“ (Asper 2004, 489). Für eine grundsätzliche Kritik an einer metaphorischen Aufladung des Begriffes λεπτός schon zu Kallimachos’ Zeiten, vgl. Asper 1997, 156–189. Dass die Muse im Wortsinne dünn ist, und zwar so dünn, dass sie sich aufstützen muss, legt humoristisch ait. fr. 43,57 Harder nahe.

⁷⁶⁸ S. Asper 1997, 157.

⁷⁶⁹ Vgl. z. B. Reitzenstein 1931, 25–40; Snell 1975, 114; Wimmel 1960, 115 m. Anm. 1; Pfeiffer 1970, 173; Lohse 1973, 21–34; Schwinge 1986, 13: „Zentralwort der kallimacheischen Dichtungsauffassung“; Riedweg 1994, 131: „λεπτός [...] ist ein Schlüsselbegriff für Kallimachos’ Kunstverständnis“; Gutzwiller 2007, 33: „Callimachus and other early Hellenistic poets chose [...] leptos, to convey the essential qualities of their poetry“; Bing 2005, 120 (zur Verwendung des Begriffs in Pos. 1,4). Leider geben auch die anderen Okkurrenzen von λεπτός bei anderen hellenistischen Dichtern keinen Aufschluss über einen möglichen uneigentlichen Sinn, vgl. z. B. Herod. 8,29 und Pos. 1,4. Immerhin meint λεπτής ἄντυγος in Herod. 8,29 wohl ein Kleidungsstück der ‚Inspirationsgottheit‘ Dionysos, was eine uneigentliche Bedeutung zumindest nicht völlig ausschließt; das sich daraus ergebende Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Inspirationsgottheit und dichterischem Elaborat wäre ein Aspekt, den Kallimachos nirgends zu insinuieren scheint.

⁷⁷⁰ S. Asper 1997, 171: „Wenn der zeitgenössische Rezipient des *Aitien*-Prologs eine solche Vorstellung mitbrachte, so würde λεπταλέος von ihm als ‚gesund‘ konnotiert“; vgl. Männlein-Robert 2015, 350 ad Pos. 95,1 mit Belegen zu λεπτός in griechischer medizinischer Fachliteratur.

⁷⁷¹ S. dazu Asper 1997, 156 m. Anm. 106.

⁷⁷² S. Asper 1997, 186 m. Anm. 230, der – in Hinblick auf fr. 473 Asper (= 398 Pfeiffer) – ganz grundsätzlichen Zweifel an einem solchen Vorgehen anmeldet.

Rat Apolls als eine Warnung vor allzu voluminösen Textkorpora auslegen. Vermutlich nimmt jedoch die metapoetische Übertragung mit Kallimachos ihren Anfang:

So ist es nicht unwahrscheinlich, daß Kallimachos der Urheber der poetologischen λεπτός-Metapher und damit unbeabsichtigt des späteren terminologischen λεπτός-Begriffs bzw. seiner lateinischen Äquivalente überhaupt ist.⁷⁷³

Bei den Römern ist jedenfalls spätestens mit Catull ein Bezug auf den Begriff mit eindeutigen ästhetischen Untertönen fassbar: Lateinische Pendants von λεπτός/λεπταλέος sind *tenue*,⁷⁷⁴ *molle*,⁷⁷⁵ *deductum*,⁷⁷⁶ aber auch *parvum*⁷⁷⁷ und *leve*.⁷⁷⁸ An letzterem lässt sich leicht die schon im Falle des Kallimachos beklagte Schwierigkeit veranschaulichen, die uneigentlichen Implikationen auf einen einzigen Nenner zu bringen: Während *leve* im poetologischen Diskurs ein Ideal bezeichnet, ist *levis* im Liebesdiskurs höchst ambivalent.⁷⁷⁹ Mindestens genauso oft werden die Ideale *ex negativo* formuliert,⁷⁸⁰ zurückgewiesen werden das *pingue*,⁷⁸¹ *dure*,⁷⁸² *tumide*,⁷⁸³ *grande*⁷⁸⁴ und *grave*.⁷⁸⁵ Auch eine auf Physiologie beruhende Metaphorik,⁷⁸⁶ wie sie ja letztlich auch der Μοῦσα ... λεπταλέη zugrundeliegt, wird im Verlauf der Arbeit bei den römischen Autoren noch in

⁷⁷³ Asper 1997, 189.

⁷⁷⁴ S. Cat. 51,9; Verg. ecl. 1,2; Prop. 3,1,5. 8; 3,9,29; Hor. carm. 1,6,9; 2,16,38; 3,3,72; epist. 2,1,225; ars 46.

⁷⁷⁵ S. Cat. 16,4; Cic. Brut. 38; Prop. 1,7,19; 2,1,2; 2,34,42; 3,1,19; 3,3,1. 18; Hor. sat. 1,10,44. 59. Zur kulturellen Bedeutung von *mollitia* vgl. Edwards 1993, 63–97.

⁷⁷⁶ S. Verg. ecl. 6,5b; Hor. sat. 2,1,4; carm. 3,30,13–14; epist. 2,1,225; ars 129–130; Ov. am. 3,8,27; met. 1,3–4. trist. 1,1,39; vgl. zu dieser Metapher schon Quint. inst. 8,2,9: *quo nihil inveniri possit significantius ... ut Vergilius 'deductum carmen'*. Ich hatte oben (S. 44) bereits auf die teilweise identische rhetorische, ästhetische und militärische Begrifflichkeit hingewiesen: Auch *deducere* hat eine militärische Konnotation und kann als Terminus technicus das Vorführen von Gefangenen beim Triumphzug bezeichnen, vgl. dazu Miller 2009, 311 und Ziogas 2015, 117 m. Fn. 2.

⁷⁷⁷ S. Prop. 3,3,5. 18; Hor. carm. 4,2,31; epist. 2,1,257.

⁷⁷⁸ S. Prop. 2,12,22; Tib. 1,1,73; 2,1,49; Hor. carm. 1,1,31; 1,6,20; 2,1,40; 2,20,11–12; Ov. am. 1,1,19; 2,1,21; 3,1,41.

⁷⁷⁹ Für negative Konnotationen s. Prop. 1,4,9; 1,9,32; 1,10,18; 1,15,1; 1,18,11; 1,19,5; 2,5,28; 2,9,36; 2,12,4; 2,16,26; 2,24A,10; 2,24B,2; Tib. 1,9,40; Hor. carm. 1,14,18; 1,25,10; Ov. am. 2,9B,49; 2,14,26; 2,16,45; 3,1,41; fast. 3,481; für positive s. Prop. 1,3,15; 1,3,33; 2,3,13; 2,5,16; 3,17,31; Tib. 1,1,73; 1,6,51; 1,7,44; 1,8,31; 2,5,96. Die negative Verwendung hat häufig moralische, die positive (human-) ästhetische Anklänge.

⁷⁸⁰ Wie auch im Hellenismus, s. oben Fn. 677.

⁷⁸¹ S. Verg. ecl. 6,4–5a; Hor. sat. 2,6,14–15.

⁷⁸² S. Prop. 2,1,41. Anders als *levis/leve* verhält es sich mit *durus/dure*, das weder poetologisch noch erotodiskursiv (s. Prop. 1,16,18; Ov. am. 1,6,62. 68. 74; 2,1,22; 3,1,53–54; rem. 508; fast. 5,339–340) ein Ideal ist.

⁷⁸³ S. Cat. 95,9; Prop. 3,9,35.

⁷⁸⁴ S. Hor. carm. 1,6,9.

⁷⁸⁵ S. Prop. 1,9,9; 2,10,9; Hor. carm. 4,9,8; ars 14.

⁷⁸⁶ S. oben Fn. 263 und 270. Mit der Problematik dieser Metaphorik beschäftigt sich Fredrick 1997: Sein Fokus liegt auf der Gewalt, die der *poeta amator* sowohl der körperlich imaginierten als auch der seine Dichtung verkörpernden *puella* (und damit auch sich selbst) stellenweise antut. Dies liest er als bewusste, aber nicht gewaltverherrlichende Transgressionen, als „transparent play on the extremes of the genre“ (189). Zu ihnen zählt er auch die Recusationes – er diskutiert Prop. 2,1 –, die er aufgrund der epischen Elemente als „violation of its [sc. the elegy's] own poetic values“ (188–189) ansieht. Wie sich zeigen wird, teile ich seine Auffassung nicht, schon allein weil ich die angeblichen elegischen Werte, wie ausschließlich erotische Themen und ‚kleine‘ Formen, nur für eine Inszenierung halte.

einem viel höheren Maße begegnen, als es der erhaltene kallimacheische Hypotext vermuten lassen würde. Der Fall λεπτός jedenfalls ist höchstwahrscheinlich eins der wirkungsmächtigsten Beispiele für die eingangs erwähnte und v. a. von Richard Hunter angeprangerte Sicht moderner Hellenismusforscher durch die sie blind machende ‚römische Brille‘.⁷⁸⁷

Kallimachos legt Apoll in seiner Recusatio aber noch mehr in den Mund, nämlich die verklausulierte Forderung nach Originalität,⁷⁸⁸ „ein[em] grundlegende[n] ästhetische[n] Wertbegriff“.⁷⁸⁹

25 ‘πρὸς δέ σε] καὶ τόδ’ ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαξαι
26 τὰ στείβειν, ἐτέρων ἵχνια μὴ καθ’ ὁμά
27 δίφρον ἐλ]ῶν μηδ’ οἶμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους
28 ἀτρίπτο]υς, εἰ καὶ στεινότερην ἐλάσεις.’

25 ‚[Noch dazu] befehle ich dir Folgendes, was Fahrzeuge nicht befahren,
26 das zu betreten, nicht längs derselben Spuren anderer
27 [den Wagen zu fahren] noch auf breiter Bahn, sondern
28 auf unberührten Wegen, magst du auch auf einem engeren fahren!‘

Das Dichter-Ich soll frequentierte Pfade meiden, in niemandes Fußstapfen treten und stattdessen einsame, unwegsame, schwer gangbare Wege (mit seinem Wagen) einschlagen. Der Wagen könnte dabei metaphorisch für den Inhalt, der Weg für die Form der Dichtung stehen.⁷⁹⁰ Beachtenswert ist, dass im Zentrum von Apolls Argument eher der Weg, also (in einer fortgeführt metaphorischen, d. h. allegorischen⁷⁹¹ Lesart) die Form, steht, als der Wagen, also (in einer allegorischen Lesart) der Inhalt. Zudem wurde der Wagen als Attribut des Dichters ohnehin nur ergänzt (V. 27: δίφρον; ἄμαξαι in V. 25 gehört ja zu dem, was der Dichter gerade vermeiden soll). Somit könnte hier auch der Form der Vorrang vor dem Inhalt gegeben sein. Die dabei benutzten Dichtungsmetaphern von Wagen und Weg sind dabei selbst nicht originell, sondern finden schon in der Chorlyrik⁷⁹² Verwendung. In dieser „kann Wagenfahren allgemein gleichbedeutend sein mit Dichten.“⁷⁹³ Den schwierigeren

⁷⁸⁷ S. oben S. 33.

⁷⁸⁸ S. z. B. Harder 2012a, 63.

⁷⁸⁹ S. Häsel 2002, 638.

⁷⁹⁰ Bezeichnend ist, wie viele Anklänge die vehicle-tenor-Metaphertheorie eines Ivor Armstrong Richards (dazu vgl. kurz und prägnant Nünlist 1998, 1–10) an diese metaphorische Sprache des Kallimachos hat.

⁷⁹¹ Zu meiner Auffassung von Allegorie als *metaphora continua* s. oben Fn. 398.

⁷⁹² In den tradierten Texten wird sie v. a. bei Pindar greifbar, Asper 1997, 26 geht aber davon aus, „daß Pindar mit diesen traditionellen Elementen kreativ umgegangen ist.“

⁷⁹³ S. Asper 1997, 28, der sodann Pind. Isthm. 2,1–2 zitiert, wo sich mit δίφρον der gleiche Terminus findet, der bei Kallimachos im Gegensatz zu den zu meidenden ἄμαξαι für den zu fahrenden Wagen gesetzt ist. Besonders interessant sind die Fälle, in denen Pindar diese Bildersprache in einer Ode auf einen Sieger im Wagenrennen gebraucht: Das metaphorische Wie des Preisens hat einen direkten semantischen Bezug zum Gepriesenen, so z. B. Ol. 6.

von zwei Wegen preist bereits Hesiod an,⁷⁹⁴ nicht mit poetologischer, sondern mit ethischer⁷⁹⁵ Konnotation, wobei er die physische Mühe, die es auf sich zu nehmen gilt, besonders betont.⁷⁹⁶ Auch in den *Aitien* scheint mit *πεινότερην* (fr. 1,28 Harder) eine Art *πόνος*-Konzept angedeutet zu werden,⁷⁹⁷ das sich in der Folge in der augusteischen Literatur großer Beliebtheit erfreut hat.⁷⁹⁸ Die gesuchten ‚Synonymien‘ muten dagegen schon originell an: zwei für das Fahrzeug (25: ἄμαξαι, 27: δίφρον), vier für das zu Befahrende (25. 26: τὰ, 26: ἔχνια, 27: οἶμον, κελεύθους),⁷⁹⁹ zwei für das ‚Befahren‘ selbst (25: πατέουσιν, 26: κτεῖβειν). Dem Originalitätspostulat scheint also eher die Lexik und die Kombination⁸⁰⁰ der Metaphern denn die Bildersprache selbst Genüge zu tun.⁸⁰¹ Konventionell ist auch das Originalitätspostulat an sich.⁸⁰² Auf was für eine Originalität mag also gezielt werden? Für Asper kann hier – wie schon bei den Chorlyrikern – nur eine rein stoffliche gemeint sein: „[E]s [geht] hier um Originalität [...] des Inhalts [...]“. Dabei präzisiert Asper, dass bei den Chorlyrikern „auch eine nicht episch-kontinuierliche Behandlung (vgl. *Pyth.* 4) noch als abweichende Inhaltsfülle, also immer noch in der Kategorie des Inhaltlichen, *interpretiert* wird.“⁸⁰³

Das heißt jedoch nicht zwingend, dass auch Kallimachos diese Nivellierung der Unterschiede zwischen Form und Inhalt sachlich nachvollzieht. Seine Wortspiele à la ῥήσιες, Ἀρήτου (epigr. 56,4 Asper = 27,4 Pfeiffer) sprechen dafür, dass er ein feines Gespür für die Semantik *au premier degré* seiner Texte einerseits und für das schiere

⁷⁹⁴ S. erg. 286–292: Der eine Weg (V. 287: ὁδός) ist glatt (V. 287: λείη) und sein Ziel, die Untüchtigkeit (V. 286: κακότητα), liegt auf ihm ganz nah (V. 287: ἐγγύθι); der andere (V. 289: οἶμος), der zur Tüchtigkeit (V. 289: ἀρετῆς) führt, ist lang (V. 289: μακρὸς), steil (V. 289: ὄρθιος) und anfangs hart (V. 290: τρηχὺς) sowie schwierig (V. 292: χαλεπή); bezeichnenderweise findet sich aber ὁδός bei Kallimachos überhaupt nicht und οἶμος für den zurückgewiesenen Weg.

⁷⁹⁵ Diese hebt Asper 1997, 94 besonders hervor.

⁷⁹⁶ S. erg. 288–289a: τῆς δ' ἀρετῆς ἰδρῶτα θεοὶ προπάροιθεν ἔθηκαν | ἀθάνατοι· (Der Tüchtigkeit voran haben die Götter aber den Schweiß gestellt, | die unsterblichen.)

⁷⁹⁷ S. Harder 2012a, 67. Vgl. etwa Kallim. epigr. 55 Asper (= 6 Pfeiffer). 56 Asper (= 27 Pfeiffer); Herod. mim. 8,71–72a; Theokr. eid. 7,49–51; Pos. 67.

⁷⁹⁸ S. z. B. Prop. 3,1,8; Hor. sat. 1,4,12; 1,10,65; carm. 4,2,27–31; epist. 2,2,92; ars 44. 291; der Primat von *ars* über *ingenium* kann auch in dieser Logik gesehen werden, s. Ov. am. 1,15,14; trist. 2,424.

⁷⁹⁹ Vgl. Harder 2012a, 67: „The evidence suggests that, as with οἶμος to describe the wide road, Callimachus has also chosen an unexpected word to indicate his untrodden paths. Thus his vocabulary seems to underline the demand for originality.“

⁸⁰⁰ Vgl. Harder 2012a, 66: „[P]art of the ease of the well-trodden paths is [...] that there is no need to be selective, whereas the narrow roads force the poet to choose and to select his material carefully.“

⁸⁰¹ Womit nicht gesagt sein soll, dass diese von Kallimachos sehr oft benutzte Synonymie-Varianz immer ein positiv mimetisches Verhältnis zum Dargestellten habe, zumindest kein unmittelbar eingängiges. So gebraucht Kallimachos z. B. in der oft als Liebesgeschichte bezeichneten Akontios- und Kydippe-Erzählung (ait. fr. 75 Harder) in nur drei Versen (9–11) gleich zwei sehr seltene Wörter für kultische Schneidewerkzeuge (9: μαῦλις, 11: δορίς), ohne dass sich vom unmittelbaren Plot – die Braut ist gerade dabei, den ‚Falschen‘ zu heiraten – ein Mehrwert ergibt. Erst bei der weiteren Lektüre erfährt man, dass der ‚richtige‘ Bräutigam einem wichtigen Priestergeschlecht entstammt (V. 32b–37), das wohl zum *πρηῖνε* (V. 35) und zum *αἰτεῖσθαι* (V. 36) dem Zeus mit Hilfe einer δορίς Opfertiere geschlachtet haben dürfte.

⁸⁰² S. Hutchinson 1990, 108 m. Anm. 108; Asper 1997, 72 m. Anm. 207 und Harder 2012a, 63 jeweils mit Belegstellen.

⁸⁰³ Dieses und das vorangehende Zitat aus: Asper 1997, 72 (wobei die Hervorheb. meine ist).

Klang- und Buchstabenmaterial andererseits hatte. Im Übrigen wird die hier besprochene Weg-Metaphorik in einer Art Ringkomposition am Ende der *Aitien* erneut aufgegriffen: In ait. fr. 112,9 Harder kündigt das elegische Ich an, die Fußgänger-Weide der Musen betreten zu wollen – also nicht wie hier im Wagen unterwegs zu sein –, was wohl als Übergang zu den *Jamben* zu lesen ist.⁸⁰⁴ Dies scheint vor allem formal gemeint zu sein: Es folgt nun ein anderes, gemäß dem Diktum des Aristoteles (Poet. 1449a25–28) ‚prosaischeres‘ Metrum, eine andere Gattung. Denn inhaltlich „entfernen sich [die iamb. 7–11 ...] konsequent weiter vom ‚Jambischen‘“⁸⁰⁵ und bieten wieder *Aitia*, obwohl gerade sie metrisch am ‚jambischsten‘ sind.

Auf jeden Fall scheint Kallimachos sich aber bei der Zurückweisung literarischer Phänomene diese Form-Inhalt-Gemengelage geschickt zunutze zu machen: So legt er etwa seinen Gegnern den Vorwurf in den Mund, er habe nicht eine bestimmte Form, nämlich ein durchgängiges vielversiges Lied, auf einen bestimmten Inhalt, Könige oder Helden, zu dichten vermocht (ait. fr. 1,3–5a Harder).⁸⁰⁶ Schließlich begegnet er diesem Vorwurf mangelnder Länge mit Vorhaltungen ganz anderer Art (ait. fr. 1,9b–12 Harder).⁸⁰⁷ Etwas vorsichtiger formuliert kann man festhalten, dass Kallimachos angesichts der Bedeutung der Metaphern in den Hypotexten seinen Apoll wohl kaum eine nur formale, stilistische Originalität fordern lässt.

Wenn die Augusteer mit ausdrücklicher Kenntnis des Originalitätspostulats aus dem *Aitien*-Prolog⁸⁰⁸ trotzdem und noch dazu im Unterschied vornehmlich formale Originalität betonen – wie auch an den nicht nur in Recusationes rekurrenten *primus ego*-Selbst-Fashionings⁸⁰⁹ ersichtlich ist –, dann übernehmen sie also strukturell eine Eigenart des Kallimachos. Diese besteht darin, Bezugsfolien verfremdend wiederzugeben: Die Telchinen werden karikierend wiedergegeben, die Chorlyriker werden in gewisser Weise paradoxal wiedergegeben, da Kallimachos sich ja an deren Bildersprache bedient, also komplett unoriginell ist, um Originalität einzufordern. Die Augusteer übernehmen auch dieses paradoxe Element: Bei ihnen äußert sich die Paradoxie darin, dass sie sich in die

⁸⁰⁴ Vgl. dazu Asper 1997, 58–60.

⁸⁰⁵ Asper 2004, 32.

⁸⁰⁶ οὐχ ἐν αἰετμα διηνεκὲς ... ἐν πολλαῖς ... χιλιάδιν scheint auf den ersten Blick auf die – epische – Form zu gehen und βασιλῆη ... ἥρωας auf den Stoff, aber das Gegenteil ist beinahe genauso richtig: Der idealtypische Auftrittsort von Königen und Helden ist das Epos.

⁸⁰⁷ Was sich genau hinter τὴν μακρὴν und ἡ μεγάλη ... γυνή bzw. γλυκύς und ἀπαλαί verbirgt, ist im Sinne einer möglichen Form-Inhalt-Dialektik nicht sicher auszumachen. Sicher scheint, dass die Metaphern selbst nicht auf der gleichen Ebene liegen und kein Bemühen vorliegt, weder zu einer Stil- noch zu einer Sujetnachfolge Eindeutiges darzulegen, vgl. Asper 1997, passim, bes. z. B. 70–71, der den Metaphern „Unklarheit“ attestiert und ihnen „begriffliche Eindeutigkeit“ abspricht.

⁸⁰⁸ S. z. B. Verg. georg. 3,291–293; Prop. 3,1,14–18; Hor. epist. 1,19,21–22.

⁸⁰⁹ S. Verg. ecl. 6,1–2; georg. 2,174–176; 3,10–12; Prop. 3,1,3; Hor. carm. 3,1,1–4; 3,30,13–14; epist. 1,19,23–24a. Vorher bereits bei Lucr. 1,926. 930 (= 4,1. 5); 5,336–537, von Cic. in seinen Tusc. bewusst verleugnet (vgl. aber ad Q. fr. 2,10,3).

Nachfolge eines Originalitätspostulanten stellen⁸¹⁰ – wenigstens Horaz weist auch augenzwinkernd auf diesen Widerspruch hin.⁸¹¹

Neben der Wendung von inhaltlicher hin zu formaler Originalität gibt es einen weiteren Unterschied zwischen der hellenistischen Ausgangsform der *Recusatio* und ihren augusteischen Pendants: War die Zurückweisung im *Aitien*-Prolog an – freilich fiktive – Dichterkollegen adressiert, ist der intradiegetische Adressat in den römischen *Recusationes* meist ein Gönner⁸¹² und Staatsmann, der dem Dichter gegenüber angeblich ein Preislied für sich oder den Prinzeps reklamiert hat. Die Haltung der Forschung zu diesem Bestandteil der *Recusatio* ist ein beredtes Beispiel für die Richtigkeit von Kennedys eingangs zitierter Beobachtung, wonach die Kategorien ‚augusteisch‘ und ‚anti-augusteisch‘ die Rezipienten und ihre Erwartungshaltung beschreiben, nicht aber die Texte.⁸¹³ Ein Teil der Forschung hält den *Recusatio*-Anlass für echt,⁸¹⁴ weil man zum Beispiel in Cicero⁸¹⁵ Evidenzen für die historische Realität solcher Erwartungen von Politikern gegenüber Dichtern in Rom zu finden gemeint hat. Ein anderer Teil findet diese Frage irrelevant,⁸¹⁶ z. B. weil das Existieren der Gattung Preisgedicht an sich einem Dichter, der etwas auf sich hält, Anlass genug für ein beherztes Lobpreisen oder begründetes Zurückweisen desselben liefern dürfte.⁸¹⁷ Bereits seit Mitte des 20. Jahrhunderts gibt es allerdings Forscher,⁸¹⁸ die es für eine bewusste Erfindung halten, dass die augusteischen Dichter gedrängt worden seien, in epischer Form über die Taten eines Agrippa oder Augustus zu schreiben. Das würde bedeuten, dass der Mäzen ausschließlich als poetologisches Textkonzept zu betrachten ist. Die Kehrseite der Frage nach der

⁸¹⁰ Vgl. dazu schon Hinds 1998, 52–63.

⁸¹¹ Vgl. *epist.* 1,19,19–22 mit *epist.* 2,2,99–101. Dieses Paradoxon gibt wohl auch den Hintergrund von *Ov. met.* 1,1–4 ab, s. dazu Labate 1990, 964–965; Albrecht 2000c; van Tress 2004, 24–71. Für rsteren löst Ovid dieses Paradoxon meisterlich auf, weil er mit fremden Worten Originelles produziert, und übertrifft darin wohl die hellenistischen Hypotexte (963). Pucci 1978, bes. 63 arbeitet heraus, dass auch Properz um dieses Paradoxon weiß und es v. a. an ‚liminalen‘ Erfahrungen thematisiert (*Prop.* 1,1,17–18; 3,1,1–2). Man mag sich in diesem Punkt auch an das (durchaus spannungsreiche) Konzept der „musterhaften Originalität“ bei Kant 1998, 419 (§49) erinnern fühlen, wonach ein Genie „ein Beispiel [...] der Nachfolge für ein anderes Genie, welches dadurch zum Gefühl seiner eigenen Originalität aufgeweckt wird“, schaffe.

⁸¹² Zum Mäzenatentum in augusteischer Zeit grundlegend Saller 1982, der auf die davon ausgelöste Kritik in Saller 1989 antwortet, einen guten Überblick über die verschiedenen Positionen gibt Winterling 2008; für die hellenistischen Hypotexte s. Hunter 2003, 24–45.

⁸¹³ S. zu Kennedys grundlegendem Beitrag oben S. 3.

⁸¹⁴ Vgl. z. B. Pasquali 1920, 302; Griffin 1984; Kühnert 1985, 120. 123; Mette 1961, 136; Stahl 1985, 164; Lefèvre 1993; Gold 2012, 310; Albrecht 2012, 541. Letzterer schreibt zum Thema Augusteisch: „Nur Varius erfüllt den Wunsch nach einem Augustus-Epos – und fällt der Vergessenheit anheim.“ Man könnte Suetons Urteil über Augustus, *componi tamen aliquid de se nisi et serio et a praestantissimis offerebatur* (89), in dem Sinne auffassen, dass der Biograph schon den *Recusationes* aufgesessen ist.

⁸¹⁵ S. *Cic. Arch.* 19–22. 28. *fam.* 5,12 (an L. Luceius).

⁸¹⁶ S. Syndikus 2001a, 405, unentschieden auch Lowrie 2009, 215–216: „real or felt obligations.“

⁸¹⁷ Vgl. z. B. Fantham 1996, 75. Ähnlich ist auch die These, Augustus habe die Dichter mittelbar zu bestimmten Dichtungen gedrängt und so auch Zurückweisungen provoziert, etwa durch seine Bautätigkeit, vgl. White 1993, 185.

⁸¹⁸ S. Howald 1948, 64; Williams 1968, 102; Cairns 2006b, 265.

Historizität von solchen Panegyrik-Forderungen besteht in der Frage, ob die Augusteer solch elaborierte Formen als Zensurumgehung geschaffen haben könnten. Naturgemäß wird auch diese Frage nicht minder kontrovers diskutiert. Während vor allem Ovid von vielen Forschern als Beispiel für zensorisches Eingreifen behandelt wird,⁸¹⁹ urteilt Karl Galinsky dagegen apodiktisch:

We have no evidence that Augustus busied himself with scrutinizing the poetic production of his time for political correctness.⁸²⁰

Cairns geht so weit, ein solches Drängen deswegen für unmöglich zu erklären, weil es selbstzerstörerisch gewesen wäre.⁸²¹ Allein mit Epen⁸²² wären Maecenas und Augustus ihrem Ziel nie nahegekommen, sowohl den eigenen Namen als auch den des römischen Volkes zu perpetuieren und damit den Beweis anzutreten, dass das römische Volk auch in der Literatur dem griechischen wenigstens ebenbürtig, wenn nicht – wie in der Politik – gar überlegen ist. Um dies zu erreichen habe es *jeder* literarischen Gattung bedurft, also auch und gerade der Elegien. Dafür spricht, dass erst die Existenz eines römischen Alkaios, Hesiod und Homer das beispiellose strategische Funktionalisieren der Gattung durch die augusteischen Dichter möglich macht, wie Gian Biagio Conte zu Recht betont:⁸²³ Eben weil sie erstmals das gesamte Gattungsregister bedient hätten, könnten sie es im gleichen Zuge aufwühlen.⁸²⁴ Der Witz von Cairns' Deutung ist, dass er die elegischen Recusationes selbst für Auftragsdichtung hält,⁸²⁵ d. h. also, dass er den Mäzen sowohl für einen historischen Akteur als auch für eine literarische Textfunktion hält.⁸²⁶ Es deutet also alles darauf hin, dass – wie es für den Satirendichter Horaz schon vorgeschlagen worden ist⁸²⁷ –

⁸¹⁹ S. z. B. O’Gorman 1997; Gall 2006, 23; Ziogas 2015, passim, z. B. 116; mit rem. 361–362 lädt Ov. auch explizit zu derlei Spekulationen ein.

⁸²⁰ Galinsky 1999, 103.

⁸²¹ S. Cairns 2006b, 41.

⁸²² Eine Liste der „[d]amals [...] in Rom [producirten] Unmengen grosser Epen“ gibt Jacoby 1905, 56, Anm. 1, der darin – noch vor „des Kaisers und seiner Freunde [...] Aufforderungen“ – den ersten historischen Grund für die Lage des Elegikers sah, „seine Thätigkeit [...] verteidigen zu müssen.“

⁸²³ Conte 1992, 113.

⁸²⁴ Dies gilt, wie bei Burdorf 2001, 34–35 zu lesen ist, zwar in einem gewissen Maße immer: „Er [sc. der Künstler] ahmt die so von ihm erfaßte Form einerseits nach, andererseits produziert er sie neu: Jedes neue Kunstwerk in einer tradierten Form bereichert nicht nur das Korpus dieser Form, sondern weicht auch (wenngleich zum Teil nur minimal) von der ihm vorangehenden Traditionsreihe ab.“ Es trifft aber auf die römischen Autoren trotz des ihnen vorliegenden griechischen Kanons in einem ungleich höheren Maße zu.

⁸²⁵ S. Cairns 2006b, 265. Vgl. (zu Propertius’ 2. Buch) ferner Cairns 2006b, 322: „[I]t was in the interests of Maecenas (and Augustus) that Propertius should continue to write love poems and, even in elegies evincing general approval of the Augustan regime, continue to voice the antisocial attitudes of his elegiac *persona* when they clashed with the regime’s civic policies.“ Man könnte in diesem Zusammenhang auch die Einschätzung von Brenk 1999 beibringen: Demnach habe Augustus über seine Ideologie unterminierende Sekundär-Strukturen in Ovids *Metamorphosen* bewusst hinweggesehen (186–187), weil die Haupt-Strukturen „seinen Zwecken genügend gedient hätten“ (195).

⁸²⁶ Das tut in letzter Konsequenz auch Gold 2012. In der Mediävistik wurde solch eine grundsätzlich doppelte Auffassung des Gönners schon vor geraumer Zeit vorgeschlagen, vgl. z. B. Kelly 1996.

⁸²⁷ S. Rosen 2014, 22–24.

die Recusatio-Dichter ein gewisses Maß an Repression nur deswegen konstruieren, damit sie sich als umso heldenhaftere Freidenker präsentieren können.

Wie im Falle des Paraklausithyron gibt es auch bei der Recusatio die Tendenz, die Bezeichnung der Form zu entgrenzen und sie auf ganze Werkskorpora zu beziehen.⁸²⁸ Ebenso divergieren auch hier die Meinungen darüber, was notwendige, was hinreichende Bedingung⁸²⁹ für eine Recusatio ist, was nicht zuletzt durch Abwandlungen, wie z. B. ‚Anti-Recusatio‘,⁸³⁰ deutlich wird. Die Bezeichnung selbst ist wie die des Paraklausithyron nicht den hier behandelten Dichtern selbst entlehnt. Sie ist aber nicht einmal antik, sondern wurde von der Forschung geprägt⁸³¹ und wird uneinheitlich gebraucht. Einige moderne Forscher sprechen auch von Recusatio-Excusatio⁸³² oder nur von Excusatio⁸³³ und betonen den kategorialen Unterschied zur kallimacheischen Recusatio.⁸³⁴ Den gleichen Ausdruck, *recusatio imperii*, benutzen auch Alt-Historiker, um damit den inszenierten oder konsequenten Verzicht auf (übergroße) Macht(fülle) zu bezeichnen.⁸³⁵ So wird etwa die Niederlegung der außerordentlichen Amtsgewalt durch Augustus am 16. Januar 27 v. Chr. unter der Bezeichnung *recusatio imperii* gefasst. Dies ist auch einer der Ausgangspunkte für die Überlegungen von Kirk Freudenburg: Es sei Augustus selbst, der die bereits vor seiner Zeit existierende Form der *recusatio imperii* zur Perfektion gebracht habe.⁸³⁶ Mehr noch: Mit seiner Verzichtshaltung habe er sich den Beinamen Augustus zuallererst verdient, die *recusatio* wird also zur Quintessenz des „Augustanats“ erklärt: Dies hätte die augusteischen Dichter zu ihren ‚literarischen‘ Recusationes mehr inspiriert als der *Aitien*-Prolog. In seinen *Res Gestae* habe er aber auch Kostproben der ‚literarischen‘ Recusatio gegeben, insbesondere in den §§4–6⁸³⁷ liege der Fokus klar auf den *res non gestae*, wie Walter Eder⁸³⁸ es sinnigerweise formuliert hat. Als weiteres Beispiel lässt sich etwa die Genese des Ehrentitels *Augustus* selbst anführen: Er entsteht aus der Recusatio des

⁸²⁸ Zum Paraklausithyron s. oben S. 64 m. Fn. 405. Für Miller 2004, 225 ist ganz trist. 2 eine Recusatio, für Sullivan 1972, 30 und Sullivan 1976, 138–139 bzw. Dettmer 1983, 516 das ganze vierte Buch von Properz’ Elegien bzw. Horaz’ *Oden*. Richardson 1977, 414 subsumiert ‚nur‘ Prop. 4,1 darunter.

⁸²⁹ Als Recusatio-Variation bezeichnet etwa Wheeler 1999, 9 Ov. am. 1,1. Loupiac 1999, 250 betont die große Bandbreite an Formen, die die Recusatio annehmen kann.

⁸³⁰ S. z. B. Günther 2010, 146. 153–154.

⁸³¹ Lucas 1900, passim, bes. 321.

⁸³² S. z. B. D’Anna 1979–1980, 1987, 427; Pedernera 2011, 70.

⁸³³ S. z. B. Brouwers 1995, 159.

⁸³⁴ S. z. B. D’Anna 1979–1980, 209–210, Anm. 3; Álvarez Hernández 1997, 24. Beide sehen den wesentlichen Unterschied in der angeblichen uneingeschränkten Anerkennung der Augusteer für Dichtung, die Haupt- und Staatsaktionen besinge.

⁸³⁵ Dazu grundlegend Huttner 2004. Zu Augustus vgl. 81–106. Das Spektrum seiner diskutierten unterschiedlichen ‚Rekusationstypen‘ reicht von der Herrschaftsablehnung dem Scheine nach bis zur Herrschaftsverweigerung (81–405), für die daraus gewonnene Typologie vgl. 406–472. Freudenburg 2014, 24–25 gibt eine Übersicht aller *recusationes imperii* des Augustus.

⁸³⁶ Das in diesem Absatz Folgende nach: Freudenburg 2014, 4–6.

⁸³⁷ S. R. Gest. div. Aug. 4–6: [...] *supersedi*. [...] *deposui* [...]. [...] *non recepi*. [...] *non recepi*. [...] *nullum ... recepi*.

⁸³⁸ Eder 2005, 14.

Ehrentitels *Romulus*.⁸³⁹ Diese Recusatio ist nur Formsache, Augustus vollführt damit also eine Pseudo-Bescheidenheitsgeste.

Wie im Falle des Paraklausithyron ist auch der Status der Recusatio nicht ganz eindeutig: Es gibt Forscher, die ihr gar den Status einer Gattung zuerkennen.⁸⁴⁰ Ich plädiere jedoch dafür, wie schon im Falle des Paraklausithyron,⁸⁴¹ sie als ‚Form‘ aufzufassen. Es wurde oben bereits zusammenfassend festgestellt, dass Horaz’ Paraklausithyra Züge der Recusatio tragen.⁸⁴² Im letzten Abschnitt wurde kurz vorgestellt, wie Augustus’ Autobiographie, wie Machtrituale des Prinzeps und nach ihm anderer Kaiser mit der Recusatio in Verbindung gebracht werden können. Folglich kann man also Eigenarten der Recusatio in vielerlei Gattungen entdecken: neben den soeben erwähnten Paraklausithyra in der Jambik und Lyrik des Horaz sowie der Autobiographie des Prinzeps, lässt sie sich bekannterweise auch in den lateinischen kleinen Formen Bukolik und Epigrammatik finden.⁸⁴³ Die Recusatio strukturiert also das Wortkunstwerk und ist meiner Meinung nach auf der Grundlage von Bachtin⁸⁴⁴ deswegen zu den architektonischen Formen zu zählen: Folgerichtig müsste man statt von Recusatio strenggenommen also von ‚dem Recusatorischen‘ sprechen, wie man sonst vom Epischen oder Dramatischen spricht. Im Folgenden werde ich aber auch künftig den in der Klassischen Philologie üblichen Begriff der Recusatio weiterhin verwenden, da die zu analysierenden Gedichte sowohl in diesem disziplinären Sinne Recusationes sind als auch in dem eben festgestellten Sinne Züge des ‚Recusatorischen‘ tragen.

Was aber ist die Funktion der literarischen Recusationes? Bieten sie – wie Ernst A. Schmidt sagt⁸⁴⁵ – tatsächlich nur eine explizite Diskussion der Alternative von privater versus politischer Lebensform, die ihrerseits in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen? Eins scheint auf den ersten Blick klar: Es geht mehr um die Form als um den Stoff! Schließlich wird die Form hier selbst zum Hauptstoff und der eingangs zurückgewiesene

⁸³⁹ Dazu unten Fn. 1140.

⁸⁴⁰ Vgl. Race 2014, 1: „[S]ubgenre.“

⁸⁴¹ Dazu oben S. 62.

⁸⁴² Dazu oben S. 132–133.

⁸⁴³ Dazu oben Fn. 214.

⁸⁴⁴ Dazu oben S. 23.

⁸⁴⁵ S. Schmidt 2003, 114.

Stoff wird nur klandestin durch die Hintertür und in Gestalt der *praeteritio* eingeführt,⁸⁴⁶ so wie der Paraklausythyron-Dichter es sich von seiner Geliebten/dem Türhüter wünschen würde. Tatsächlich berichtet das elegische Ich im Programm-Gedicht der ovidischen *Amores* davon, wie es sich gerade angeschickt habe, gemäß der Form-Stoff-Entsprechung Episches in Hexametern zu dichten, als Amor einen Versfuß gestohlen habe. Diese neue Form des elegischen Distichons, die deutlich als Deviation vom Hexameter markiert wird,⁸⁴⁷ habe das Dichter-Ich dann erzwungenermaßen übernommen, sogar ohne einen dafür geeigneten Stoff zu haben.⁸⁴⁸ Zwar lässt Amor sich nicht zweimal bitten und entsendet gleich nach dieser Klage des Dichters einen seiner Pfeile, doch noch in 1,3,19 muss das Dichter-Ich eine noch namenlose *puella*⁸⁴⁹ bitten, Stoff für die schon vorhandene Form zu werden.

te mihi materiam felicem in carmina praebe

Schenke dich mir als fruchtbaren Stoff für meine Lieder

⁸⁴⁶ Davis 1991, 28–30 betont die Nähe zu *praeteritio* sehr und möchte deswegen besser von ‚generic disavowal‘ statt Recusatio sprechen. Seine durchaus klugen und treffenden Beobachtungen gehen m. E. von einem absolut naiven Recusatio-Begriff aus. Schon bei dem Begriffspräger der Recusatio, Lucas 1900, 329, ist der Terminus aber weitaus gattungsoffener und gleichzeitig dialektischer formuliert, als Davis unterstellt, nämlich als „Weigerung, jemand durch ein erbetenes Gedicht zu ehren und damit die Erfüllung“; im Übrigen formuliert ihn Lucas in Analogie zur *praeteritio* aus (321). Was Davis als Korrekturen desselben verstanden wissen will, sind in meinen Augen Beschreibungen der Standard-Merkmale (z. B. ihr paradoxaler Charakter, die Inklusion der zurückgewiesenen Gattungen etc.); dazu mehr in den folgenden Textanalysen und synoptisch unten ab S. 249. Ein weiteres (unnötiges) Problem ist, dass er auf den Terminus ‚disavowal‘ besteht, weil er meint, Recusatio suggeriere Aufrichtigkeit (passim, bes. 28–29). Man fühlt sich in dem Zusammenhang in Forschungskontroversen aus Zeiten zurückversetzt, in denen Allen 1950, 153 die rhetorische *fides* gegen die romantische Authentizität setzen musste. Was Cairns 2006b, 322 treffend in Hinblick auf die Elegiker formuliert, „in any case ‚sincerity‘ is not a useful critical concept in the context of Roman elegy“, gilt ebenso für Horaz.

⁸⁴⁷ Vgl. dazu Hunter 2013, 339–340.

⁸⁴⁸ Zitat s. oben S. 17.

⁸⁴⁹ Dass mit diesem Vers die Figur der Corinna gemeint sein dürfte, kommt erst in am. 1,5,9 zum Ausdruck. Damit unterscheidet sich Ovid fundamental von seinen Vorgängern, etwa Properz, der seine Monobiblos mit *Cynthia*... beginnen lässt (vgl. dazu Schubert 1993). Ov. wird diesen Vers erneut aufnehmen: Zuerst in den überarbeiteten *Fasti*, Kaiser Tiberius mit der *puella* engführend, (fast. 1,17–18: *da mihi te placidum, dederis in carmina vires: | ingenium voltu statque caditque tuo*), später rein selbstbezüglich und gleichsam als Schlusswort des tradierten Werks in Pont. 4,16,49–50 (*omnia perdidimus, tantummodo uita relicta est, | praebeat ut sensum materiamque mali*). Dass trotz der Stilisierung der *puella* als über den *servus/miles amoris* herrschender *domina* die elegischen *puellae* nur Objekte sind, zeigt Greene 1998, xiv. 37. 68–73 unter Anderem daran auf, dass diese – wie oben in am. 1,3,19 – als narrative *materia* des Dichters stets unter dessen Kontrolle bleiben.

Die Elegie – zumindest die ovidische der *Amores*⁸⁵⁰ – scheint sich also als Form zu inszenieren, in der Ernsthaftes, Heroisches keinen Platz hat – es wurde ja bereits erwähnt, dass dies gattungsgeschichtlich nicht richtig ist.⁸⁵¹ Die Forschung berücksichtigt diesen Aspekt zu wenig, wenn sie Ovids Rolle als Elegiker wegen seiner angeblichen Inklusion nicht-elegischer Themen als subversive herausstellt.⁸⁵² Man könnte hier mit Cairns von einem Sonderfall der *deformazione*⁸⁵³ sprechen, der die transtextuelle Subkategorie der Architextualität betrifft: Nicht Stoffe oder Motive der Hypotexte im Allgemeinen, sondern speziell ihre Gattungskonventionen⁸⁵⁴ werden verfremdet und eigenen Vorstellungen unterworfen. Erst durch diese Konstruktion, die politische Inhalte zum Sujet erklärt – ein Sujet, das in der von Kallinos und Tyrtaios gepflegten Gattung⁸⁵⁵ nichts zu suchen hat – kann die Recusatio zum ‚Ort‘ werden, wo das Elegiefremde über die *praeteritio* noch viel wirkungsvoller inszeniert werden kann.⁸⁵⁶ Diesem Inszenierungscharakter scheint zumindest in den Recusatio-Gedichten eine implizite Annahme von der Autonomie der Literatur zugrunde zu liegen, wie sie ja dann im zweiten Buch der *Tristia* explizit zum Ausdruck kommen wird.⁸⁵⁷ Zusammenfassend kann man sagen, dass die Recusatio nicht nur auf inhaltlicher Ebene Form und/oder Stoff desavouieren kann, sondern eben auch auf formaler Ebene. Dieser Befund hat auch Auswirkungen auf die Forschungskontroversen über regime-affirmierende oder -subvertierende Tendenzen in der augusteischen Literatur:

⁸⁵⁰ In den hier nicht berücksichtigten Versepisteln der *Heroides* wird diese Spannung in gewisser Weise auf die Spitze getrieben: Gehört doch ihr Personal zum Epos und zur Tragödie, dessen Diktion und Erlebniswelt bleibt aber vornehmlich dem erotisch-elegischen Bereich verpflichtet. In den *Fasti* (2,126), die nicht mehr eine explizit erotische Thematik verfolgen, wird dann das genaue Gegenteil behauptet, nämlich dass Elegie und Heroisches gut zusammenpassten. M. E. bezieht diese Volte Ovids ihren überraschenden und interesseweckenden Charakter nur daraus, dass er Heroisches vorher so sorgfältig vom elegischen Distichon exkludiert hatte. Denn originell oder raffiniert ist Ovids Rückkehr zum inklusiven griechisch-archaischen Elegiebegriff im Grunde überhaupt nicht. „Werkpolitisch“ – um es mit Scheidegger Lämmle 2016 zu sagen – bauen gerade die *Fasti*, so paradox das klingen mag, auf den *Amores* auf.

⁸⁵¹ S. dazu z. B. Fantham 1996, 106. Man könnte sich weiterhin fragen – und der hier gewählte Fokus auf bei aller Heterogenität doch recht ähnlichen Topoi-Variationen könnte einer solchen Überlegung Vorschub leisten –, ob diese inhaltliche Verengung nicht doch in Richtung eines ἐν ᾧειμα διηγετικὸν (dazu oben S. 136 m. Fn. 761) geht, vgl. dazu Conte 1992, 112: „When compared with the *multiform variety* of Hellenistic elegiac poetry, Roman elegy is certainly characterized by a *unified project* which selects and retains only those traits which, [...] make elegy the specific representation of a [...] love relationship“ (meine Hervorheb.).

⁸⁵² Vgl. z. B. Harrison 2002, passim, bes. 79. Auch die Deutung in Scheidegger Lämmle 2016, 191–193 zu am. 3,1 krankt daran, dass sie den inszenatorischen Aspekt unterbewertet (vgl. aber unten Fn. 1325). Bereits am. 1,1,1–2; 2,1,11–14, aber auch etwa die *Metamorphosen*, arbeitet gegen die von beiden diagnostizierte generische Aszendenz-Poetik an.

⁸⁵³ Zu dem Begriff s. oben S. 137.

⁸⁵⁴ Einen allgemeinen Überblick über alle formalen, thematischen und meta-generischen Merkmale, die Gattungskonventionen ausmachen können, gibt Harrison 2007a, 22–33.

⁸⁵⁵ Über den Erfinder des elegischen Distichons war man sich schon in der Antike uneins. Diskutiert wurden die Namen des Archilochos, Kallinos und Mimnermos, vgl. dazu Hunter 2013.

⁸⁵⁶ Harrison 2007a, 21 qualifiziert solche *praeteritiones* sogar als Epos-Pastiche.

⁸⁵⁷ Auf den performativen Selbstwiderspruch, in den sich Ovid verwickelt, wurde schon vielfach hingewiesen: Wenn die Literatur wirklich ein abgeschlossenes System wäre mit keinerlei Wirkung auf die extratextuelle Realität, dann wären auch die *Tristia* selbst und namentlich die darin enthaltene Bitte um die Relegatio-Rücknahme überflüssig und wirkungslos.

Es erscheint immer weniger möglich, diese – ja, Literatur überhaupt – in eine der genannten Tendenzen einzuordnen.⁸⁵⁸

⁸⁵⁸ Und natürlich ist sie auch gerade deswegen so interessant, weil diese kleine Form der Dichtung anders als etwa das Epos des Vergil, das mit seiner Narrative einer Vielzahl von mehr oder minder historischen und mythischen Ereignissen doch sehr auf den Stoff fixiert zu sein scheint, eben ein weitaus freieres Spiel der Form mit dem Inhalt zulässt. Nichtsdestotrotz wäre grundsätzlich überlegenswert, welche Konsequenzen die Erkenntnisse aus einer solchen Recusatio-Betrachtung für das Urteil über Vergil hätten, etwa auf die Two- Parry 1963 und Three-Voices-Theorien Lyne 1987.

3.2.1 Properz

2,1: Die Epos-Neuschreibung ‚Properziade‘

Während die etwa 28 v. Chr. publizierte Monobiblos als ganz auf die (Liebe zur) *puella* Cynthia fixiert angesehen wird, gilt das zweite Buch mit seinem Fokus auf poetologische(re) Themen einigen Forschern als radikal anders.⁸⁵⁹ Fasst man Cynthia als *puella scripta* auf,⁸⁶⁰ kann aber höchstens von einer leichten Akzent-Verschiebung, nicht jedoch von einem Bruch die Rede sein. Dafür spricht auch, dass Properz die Struktur des zweiten Buches⁸⁶¹ sehr an die des ersten Buches anlehnt: Beide werden von Prolog (1,1 und 2,1) und Epilog (1,22 und 2,34) gerahmt, und beide beinhalten metapoetische Binnenzyklen (1,7–9 und 2,10–13).

In der Prolog-Elegie 2,1 kommen jedenfalls beide Aspekte stark zum Tragen: die in einer Recusatio erwartbaren poetologischen Erwägungen ebenso wie Cynthia. Nicht zuletzt die höchst prominente Verortung als Programm-Gedicht, welches das gesamte Buch zwei eröffnet, hat bewirkt, dass einige Forscher der Recusatio in Properz' Œuvre eine zentrale Funktion zusprechen.⁸⁶² Die sicher erst nach der Schlacht bei Actium im Jahre 31 v. Chr. entstandene (V. 31–34) Elegie bietet von Beginn an eine intensive und ausdrückliche Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Form und Inhalt.⁸⁶³

In einem ersten Teil (A1) wird die eigene Dichtung beschrieben, dann werden in einem Mittelteil (B) die Stoffe aufgezählt, zu denen sich Properz als nicht prädestiniert erklärt. Ein langer Schlussteil (A2) kehrt in einer Art Ringkonstruktion wieder zum Ausgangsthema zurück und handelt erst *ex negativo* (a1), dann *ex positivo* (a2) von den Formen und Stoffen, die das Schicksal dem Ich eigens auserwählt hat. Diese Komposition der sehr kunstvoll gestalteten Elegie⁸⁶⁴ kann schematisch folgendermaßen aufgeschlüsselt werden:

Strukturübersicht						
Teil	Vers	S.-	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl

⁸⁵⁹ Vgl. z. B. King 1980, 62–63. 65; Mitchell 1985, 46.

⁸⁶⁰ Dazu oben Fn. 452.

⁸⁶¹ So Álvarez Hernández 1997, 90. Zum Problem, dass das tradierte Buch 2 als zu lang für ein Elegienbuch angesehen wird und es darum verschiedene Ansätze gibt, es in zwei Bücher aufzuspalten, vgl. unten Fn. 931. Für meine Argumentation ist diese Frage zweitrangig: Über die programmatische Sonderstellung der von mir untersuchten Elegien 2,1, 2,13a und 2,34 herrscht in der Forschung weitgehende Einigkeit, der Prologcharakter von 2,1 und der Epilogcharakter von 2,34 bleiben bei fast allen Lösungsvorschlägen unangetastet.

⁸⁶² S. z. B. Sullivan 1972, 29.

⁸⁶³ Ähnlich auch Miller 2004, 140.

⁸⁶⁴ Lange Zeit wurde dieser Charakter verkannt und immer wieder versucht, die Elegie in zwei und sogar fünf Teile aufzuspalten oder Verse zu transponieren bzw. attetieren, vgl. dazu ausführlich m. Literatur Kühn 1961, 84–85; Wiggers 1977, 334. Camps 1967, 65 hat viel zur Akzeptanz als Gedichteinheit beigetragen; er strukturiert anders als ich: A) 1–16; B) 17–78, b1) 17–38, b2) 39–46; C) 47–78, c1) 47–70, c2) 71–78.

		teil				
A1	1–16	Thematisierung eigener Dichtung				16
B	17–38	Thematisierung zurückgewiesener Stoffe				32
A2	39–78	Thematisierung eigener Formen und Stoffe				40
	a1	39–70		<i>ex negativo</i>	22	
	a2	71–78		<i>ex positivo</i>	8	

Im Vergleich zum folgenden Teil (B) sticht der erste (A1) metrisch dadurch hervor, dass all seine Hexameter über Penth- und Hephthemimeres verfügen, die Hälfte von ihnen zusätzlich auch über Trithemimeres, und dass sie allesamt eine bukolische Brücke enthalten – bis auf V. 3, der aber stattdessen immerhin eine bukolische Diärese aufweist.

Gleich vom ersten Wort an (V. 1: *quaeritis*) ist klar, dass das Dichter-Ich, wie im *Aitien*-Prolog, einen Vorwurf aufzugreifen scheint. Anders als dort erklärt es sich hier einem anonymen Publikum:

- Quaeritis unde mihi totiens scribantur amores,⁸⁶⁵
unde meus ueniat mollis in ora liber.
non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo:
ingenium nobis ipsa puella facit.
- 5 siue illam Cois fulgentem incedere † cogis †,
hoc totum e Coa ueste uolumen erit;
seu uidi ad frontem sparsos errare capillos,
gaudet laudatis ire superba comis;
siue lyrae carmen digitis percussit eburnis,
- 10 miramur facilis ut premat arte manus;
seu compescentis somnum declinat ocellos,
inuenio causas mille poeta nouas;
seu nuda erepto mecum luctatur amictu,
tum uero longas condimus Iliadas;
- 15 seu quidquid fecit siue est quodcumque locuta,
maxima de nihilo nascitur historia.
- Ihr fragt, weswegen von mir so oft Liebesgedichte geschrieben werden,
weswegen mein Buch sanft in eure Münder kommt.
Nicht Kalliope, nicht Apollo singt mir dies:
Den schöpferischen Geist macht mir das Mädchen selbst.
- 5 Ob du jene † zwingst †, im Koergewand als Glänzende einherzuschreiten,
aus dem koischen Kleid wird dieser ganze Band bestehen;
oder ob ich an der Stirn die versprengten Haare irren sah,
es gefällt ihr, hochmütig mit gelobten Haaren einher zu gehen;
ob sie ein Lyrallied anschlägt mit elfenbeinfarbenen Fingern,
- 10 ich wundere mich, dass leicht sie mit Kunst die Hände drückt;
oder ob sie ihre mit dem Schlaf kämpfenden Augen niederschlägt,
ich erfinde der Gründe tausend als Dichter – neue;
oder ob sie nackt mit mir kämpft – das Gewand entrissen –
dann erschaffen wir sogar lange Iliaden;
- 15 oder ob sie etwas gemacht hat – was auch immer gesagt hat –
aus dem Nichts erwächst die größte Geschichte.

⁸⁶⁵ McKeown 1987, 103–107 hält *amores* für eine Gattungsbezeichnung. Butrica 1996, 108 sieht mit *amores* den Titel der Elegie-Bücher 2–4 genannt.

Ebenfalls anders als im *Aitien*-Prolog, in anderen Recusationes oder etwa später in Prop. 3,3 ist auch die hier genannte Inspirationsquelle: nicht Kalliope⁸⁶⁶ oder Apoll,⁸⁶⁷ sondern einzig die *puella* habe das Dichter-Ich inspiriert. Was die *puella* dazu prädestiniert, nicht nur den Stoff⁸⁶⁸ abzugeben,⁸⁶⁹ sondern gar das Dichteringenum⁸⁷⁰ zu produzieren, ist Folgendes: Sie ist selbst kunstfertig genug (V. 10: *arte*),⁸⁷¹ *militia-amoris*-gemäß herrisch (V. 8: *superba*)⁸⁷² und wird mit *incedere* und *fulgentem* (V. 5) gar als Göttin charakterisiert und dadurch mit Musen und Musengott auf eine Stufe gehoben.⁸⁷³ Auch alles andere in dieser Partie scheint eine Stufe höher zu stehen, als man es von einer Elegie, aber ganz besonders von einer Recusatio, erwarten würde.⁸⁷⁴ Das Dichteringenum beschreibt hier seine Dichtung als *Ilias* (V. 14: *Iliadas*),⁸⁷⁵ als ‚Geschichte‘ (V. 16: *historia*). Beide Ausdrücke, die am Pentameterschluss stehen und schon wegen der Wortlänge hervorstechen, betonen für James Zetzel einen Primat der Form über den Inhalt.⁸⁷⁶ Hans-Josef Kühn überträgt in seiner Interpretation *historia* mit dem modernen Wort „Roman“.⁸⁷⁷ Belässt man *historia* aber in seiner antiken Bedeutung ist es weitaus konnotationsreicher: Viele der erwähnten Ereignisse lassen sich unter der von Cicero gegebenen *historia*-

⁸⁶⁶ S. Kallim. ait. fr. 75,77 Harder. Bei Properz wird Kalliope im Kontext erotischer Dichtung oft erwähnt, s. 1,2,28; 3,2,16; 3,3,38. 51 (wo sie ihn zum Dichter weiht); vgl. aber 4,6,12.

⁸⁶⁷ S. Kallim. ait. fr. 1,21–24 Harder. Ähnlich auch King 1980, 63: „The *ipsa puella* is a Muse-, Apollo-substitute.“ Für eine typologische Übersicht aller ‚einschreitenden Gottheiten‘ s. unten S. 254–255.

⁸⁶⁸ Übrigens in V. 6 wörtlich (i. S. v. Kleiderstoff) zu nehmen, vgl. dazu Debroun 1994, 51. 52.

⁸⁶⁹ So wie Ov. in 1,3,19 schreiben wird: *te [sc. Corinnam] mihi materiem felicem in carmina praebe*.

⁸⁷⁰ Kühn 1961, 87 liest dies als Ausweis von „stolz[m] Selbstvertrauen“. In Anlehnung an diesen Vers wird Martial (8,73,5) dichten: *Cynthia te vatem fecit, lascive Properti*, und damit nicht nur das Dichter-*ingenium* auf Cynthia gründen zu lassen. Properz selbst betont aber Cynthias Einfluss speziell auf sein *ingenium* erneut in 2,30B,40. Eine Engführung von *materia* und *ingenium* wird Ov. am. 3,12,16 geben, allerdings erst *ex post*: *ingenium mouit sola Corinna meum*.

⁸⁷¹ Für Wiggers 1977, 335 und Sharrock 1991, 40 wird Cynthia wegen *eburnis* (V. 9) gar selbst zum Kunstwerk.

⁸⁷² Entgegen Riesenweber 2007, 159–166 bin ich nicht der Meinung, dass die *militia-amoris*-Metaphorik immer nur dazu benutzt wird eine Antithetik zur *militia militis* auszudrücken: Die Bilder funktionieren gerade deshalb so gut, weil sie zum Teil auf Äquivalenz gründen (ähnlich schon Spies 1930, 73; Welch 2012, 104–105 allgemein, Drinkwater 2013, 201–202 zu Ovid). Interessant sind die partiellen Divergenzen (wie z. B. die Betonung eines unblutigen Sieges in Ov. am. 2,12,6. 27 oder meine Deutung von Ov. am. 1,6,58 oben S. 126). So verhält es sich auch hier: Der *miles* Properz entspricht voll und ganz dem römisch-militärischen Selbstverständnis (s. oben Fn. 700), wenn er die *superba* (V. 9) Cynthia *debellat*. Explizit als Amazone begegnet Cynthia in Prop. 2,15,9, die – wie Camilla in der *Aeneis* – erfolgreich niedergeworfen wird.

⁸⁷³ Das durch eine bukolische Brücke betonte *incedere* (V. 5) kommt sonst ausschließlich Göttinnen zu, vgl. Verg. Aen. 1,405 (wo Aeneas seine Mutter Venus an dieser Gangart erkennt). Zu Cynthia als Göttin vgl. Prop. 2,2,6–7. Ovid übernimmt dies in am. 2,18,17. Auch das durch Hephthemimeres in Elision herausgestellte *fulgentem* (V. 5) hat diese Konnotation, vgl. Casanova-Robin 2008, 73–74. Später (84) stellt Casanova-Robin einen Zusammenhang zwischen der äußeren Ästhetik Cynthias und ihrer Rhetorizität her, weil ihre Beschreibung in V. 5–6 ziemlich genau dem aristotelischen Ideal des Vor-Augen-Stellens entspreche. Auch die Lyra (V. 9) ist in diese Richtung deutbar, da sie das Requisite der Unterweisungs-/Berufungsgottheit(en) zu sein pflegt (vgl. Pind. Pyth. 1,1–4; Hor. carm. 1,6,10; 4,15,2; Ov. am. 1,1,12. 16).

⁸⁷⁴ Wiggers 1977 und Drinkwater 2013, 200 sehen hier eine Äquivalenz von Epik und Liebesdichtung, letztere zieht Prop. 2,22A,21–24. 33–34 als analoge Stelle hinzu.

⁸⁷⁵ Für weitere Anspielungen auf Homer vgl. Gale 1997, 83.

⁸⁷⁶ S. Zetzel 1983 #1084: 92}.

⁸⁷⁷ S. Kühn 1961, 88.

Definition subsumieren: *historia est gesta res, ab aetatis nostrae memoria remota* (inv. 1,27). Doch die Ereignisse, die nicht unter den zweiten Teil der Definition fallen, die rezenteren (zeitgenössischen) Ereignisse, entsprechen sogar noch mehr der Bestimmung als *gesta res*.⁸⁷⁸ In einem noch viel höheren Maße würden sie dem *historia*-Begriff entsprechen, von dem sich Tacitus rund 140 Jahre später absetzen wird:

sed nemo annales nostros cum scriptura eorum contenderit, qui veteres populi Romani res composuere. ingentia illi bella, expugnationes urbium, fusos captosque reges [...] memorabant.⁸⁷⁹

Vor diesem Hintergrund kann man die properzischen Termini als Synonyme auffassen: epische *Iliades* und *historia* fallen in eins.

Ganz zu Recht sieht Zetzel in der Erwähnung von Kos (V. 5–6) einen Verweis auf Philetas, in der Betonung von Cynthias musikalischem Talent (V. 8–9) eine Anspielung auf Lyrik, in dem Ausdruck *causas* (V. 12) eine Allusion auf Kallimachos' *Aitien*. Im Endeffekt deutet Zetzel ganz 2,1 als Versuch, die Äquivalenz von Liebesdichtung mit jeglicher ‚großer‘ und ‚kleiner‘ Gattung unter Beweis zu stellen.⁸⁸⁰ Dies ist zweifellos richtig, aber Properz bewerkstelligt dies m. E. gerade nicht, indem er ausschließlich auf Kallimachos' Pfaden wandelt.⁸⁸¹ Zum einen läuft nicht nur der Vergleich mit Preis- und Geschichtsepos einer kleinen Dichtung à la Kallimachos zuwider⁸⁸² – oder überhöht sie auf widersprüchliche Weise. Zum anderen charakterisiert Properz seine Dichtung auch ganz explizit mit unkallimacheischen Merkmalen. Lang (V. 14: *longas*) ist sie. Mit den in ihr geschilderten 1000 Gründen (V. 2: *causas mille*) scheint sie fast wörtlich die nicht empfohlenen „viele tausend Verse“⁸⁸³ aus den *Aitien* (parodistisch) zu zitieren, wenn da nicht in derselben Zeile noch das *nouae* wäre, das wenigstens das Originalitätspostulat Kallimachos'⁸⁸⁴ zustimmend aufzugreifen scheint. Die mit Anaphern (*siue, seu*) eingeleiteten Verse 5–16 scheinen darauf hinzudeuten, dass der Dichter nur aus Erlebtem schöpfen und eben deswegen nur eine Properziade schaffen kann.

⁸⁷⁸ Als Synonym für *res gestae* fasst auch Putnam 1980, 51–52 diese Stelle, anders Miller 1981, 173–174. Beide besprechen den intertextuellen Zusammenhang zu Z. 3 des Gallus-Papyrus von Qaṣr Ibrīm: *maxima Romanae pars eris historiae*. Vgl. in diesem Zusammenhang unten Fn. 1129 zu Horaz' Privilegierung der *res gerendae* über die *res gestae* in *carm.* 1–3.

⁸⁷⁹ S. Tac. ann. 4,32,1. Ähnlich auch die *historia*-Auffassung im *Agricola*, einer um das Jahr 98 n. Chr. publizierten Biographie über seinen Schwiegervater Agricola, in der sich Tacitus noch bewusst in die Tradition seiner Vorgänger einfügt: *Clarorum virorum facta moresque posteris tradere, antiquitus usitatum* (Agr. 1,1). Vgl. ferner Hor. ars 73: *res gestae regumque ducumque et tristia bella*.

⁸⁸⁰ S. Zetzel 1983, 92.

⁸⁸¹ Insofern geht Properz m. E. über das von Wimmel 1960, 13–43 Diagnostizierte hinaus.

⁸⁸² S. Fredrick 1997, 180: „[T]he violence of epic remains.“ Ähnlich auch Miller 2004, 140: „[T]here is consistent practice of *contaminatio* throughout the poem, as one generic [...] frame is invaded by another [...]. This [is a] violation of the law of genre – whereby the *mollis* and the *durus*, [...] epic, history, and elegy are deliberately confused.“

⁸⁸³ S. Kallim. ait. fr. 1,4 Harder: ἐν πολλαῖς ἥνυκα χιλιάσιν.

⁸⁸⁴ S. Kallim. ait. fr. 1,27–28 Harder.

Jedenfalls wirkt die im zweiten Teil (B) folgende Beteuerung durch die Betonung des Erlebnisscharakters der eigenen Dichtung glaubwürdiger:

quod mihi si tantum, Maecenas, fata dedissent,
 ut possem heroas ducere in arma manus,
 non ego Titanas canerem, non Ossan Olympo
 20 impositam, ut caeli Pelion esset iter,
 nec ueteres Thebas, nec Pergama nomen Homeri,
 Xerxis et imperio bina coisse uada,
 regnaue prima Remi aut animos Carthaginis altae,
 Cimbrorumque minas et bene facta Mari:
 25 bellaque resque tui memorarem Caesaris et tu
 Caesare sub magno cura secunda fores.
 nam quotiens Mutinam aut, ciuilia busta, Philippos
 aut canerem Siculae classica bella fugae
 euersosque focos antiquae gentis Etruscae
 30 et Ptolomaei litora capta Phari,
 aut canerem Aegyptum et Nilum, cum attractus in urbem
 septem captiuis debilis ibat aquis,
 aut regum auratis circumdata colla catenis,
 Actiaque in Sacra currere rostra Uia;
 35 te mea Musa illis semper contexeret armis,
 et sumpta et posita pace fidele caput:
 Theseus infernis, superis testatur Achilles,
 hic Ixioniden, ille Menoetiaden.

Wenn es mir so sehr, Maecenas, das Schicksal gegeben hätte,
 dass ich es vermöchte, Heroen zuhauf zu den Waffen zu führen,
 nicht würde ich Titanen besingen, nicht den Ossa, der dem Olymp
 20 aufgesetzt ist, sodass zum Himmel der Pelion der Weg ist,
 nicht das alte Theben, nicht Troja, das einem Namen dem Homer machte,
 und dass auf des Xerxes Befehl zwei Ströme zusammengingen,
 oder das Reich, das erste, des Remus, oder den Hochmut Karthagos
 und der Kimber Drohungen und die Großtaten des Marius:
 25 Sowohl die Kriege als auch die Taten deines Caesar würde ich in Erinnerung rufen, und du
 würdest nach dem großen Caesar meine zweite Sorge sein.
 Denn sooft ich Mutina oder die Bürgergräber Philippis
 oder die Seekriege der Sizilischen Flucht besingen würde,
 und die zerstörten Herde des alten Volkes Etruriens
 30 und des Ptolemäus Strände, die eroberten, am Pharus,
 oder den Ägyptos und den Nil besingen würde, wie er – hineingezogen in die Stadt –
 mit sieben gefangenen Wasserströmen schwach dahingeht,
 oder der Könige in Ketten gelegte Hälse,
 und dass Actiums Schiffsschnäbel auf der Via Sacra eilen;
 35 dich würde meine Muse immer in jene Waffengänge einflechten,
 dich sowohl im gebrochenen als auch im gesicherten Frieden treues Haupt:
 Theseus bei den unterirdischen Göttern, bei den überirdischen Achilles,
 erinnert dieser an den Ixionsohn, jener an den Menoetiussohn.

Das Dichter-Ich beteuert hier, dass es, reichte das Ingenium nur aus,⁸⁸⁵ nicht Gigantomachie oder Titanomachie (V. 19–20), nicht Thebais, Ilias oder Perseis (V. 21–22), ja, nicht einmal ein Remus- oder Marius-Epos (V. 23–24), sondern mit einer Caesareis

⁸⁸⁵ Heilmann 1959, 105 sitzt dieser Beteuerung Properz' auf und sieht nicht, dass es ihm eigentlich um die Ebenbürtigkeit von elegischem und epischen Enthusiasmus geht.

bzw. Maecenais einzig Ereignisse aus der unmittelbaren Zeitgenossenschaft (V. 25–36) besingen würde.⁸⁸⁶ Damit, dass nur das eigene Erleben verdichtet werden kann, spielt auch V. 18, in dem der Dichter – in Kenntnis des ersten Verses der *Aeneis*⁸⁸⁷ – bedauert, nicht Heroen zuhauf zu den Waffen führen zu können, anstatt nur zu bedauern, dies nicht in würdigem Rahmen versprachlichen zu können.⁸⁸⁸

Dieser zweite Teil, der jetzt seltener eine zweite Zäsur neben der Penthemimeres aufweist, überrascht mit der Art und Weise, wie übliche Epenstoffe aus mythischer und vor-augusteischer Zeit und Caesareis⁸⁸⁹ und sowie Maecenais zurückgewiesen werden. Überraschend ist insbesondere die starke Fokussierung auf die Besiegten oder – je nach Forscherstandpunkt⁸⁹⁰ – Furcht Gebietenden (V. 19: *Titanas*, V. 21: *Pergama*, V. 22: *Xerxis*, V. 23: *Remi ... Carthaginis*, V. 24: *Cimbrorumque ... Mari*, V. 30: *Ptolemaei litora capta Phari*, V. 31: *Aegyptum et Nilum*), aber auch die Auswahl der aufgezählten Ereignisse an sich. In gewisser Weise füllt Properz hier den gleichen Zeitraum aus, den später auch die *Metamorphosen* zum anvisierten zeitlichen Horizont erklären werden: *ab origine mundi | ad mea [...] tempora* (met. 1,3–4). Er beginnt mit der weltgeschichtlichen Urzeit, den Titanen (V. 19), erwähnt Theben, die Kriege gegen Troja (V. 21) und Persien (V. 22), um dann endlich die römische Geschichte zu thematisieren. Diese lässt er bezeichnenderweise nicht mit dem Namensgeber und ersten sagenhaften König Romulus beginnen, mit dem sich Augustus gern⁸⁹¹ parallelisiert haben soll und auf den sich ja auch die Tradition des im Folgenden beschriebenen Dreifachtriumphs zurückbeziehen lässt.⁸⁹² Stattdessen führt Properz Rom wie in 3,9,23 auf Romulus' Bruder Remus zurück.⁸⁹³ Als weitere Meilensteine reiht er die punischen Kriege, die Kimbernkriege sowie den Bürgerkrieg zwischen Marius und Sulla aneinander, um die Reihe mit Augustus zu schließen. Die Schilderung von dessen Triumphzug nimmt interessanterweise genauso

⁸⁸⁶ Ich sehe nicht, wie Lowrie 2009, 180 zu dem Schluss kommt, dass nur Maecenas besungen werden soll, aber das mag auch damit zusammenhängen, dass man nicht erfährt, welche Properz-Edition dieser Folgerung zugrundeliegt. Anschließend kann ich mich ihrer Meinung, wonach hier das Persönliche das Politische übertrumpfte.

⁸⁸⁷ Dafür, dass Properz Thema und Anfangsverse der *Aeneis* kannte, vgl. Cairns 2003.

⁸⁸⁸ „[...] *ducere* may represent the poetic process“ so Debrohun 1994, 51. Aber auffallend daran ist – neben der geradezu unpassenden Konkretetheit des Ausdrucks –, dass eben nicht *deducere* steht (dazu oben S. 138 m. Fn. 776).

⁸⁸⁹ Für Stahl 1985, 164 ist der Ausdruck *tui ... Caesaris* (V. 25) despektierlich gemeint, da der Herrscher nur als Freund Maecenas' überhaupt Eingang in das Gedicht findet. Ich halte das angesichts des nächsten Verses für unwahrscheinlich, würde der Gönner so doch hinter den Verachteten gestellt. Vielmehr geht es darum, dem Gespann Caesar-Maecenas sowohl hinsichtlich ihrer Taten als auch der Gesänge darüber das Paar Properz-Cynthia als ebenbürtig gegenüber zu stellen.

⁸⁹⁰ Vgl. etwa Wiggers 1977, 336.

⁸⁹¹ S. Davis 2006, 47. Vgl. ferner Harrison 1989, 409, Anm. 8.

⁸⁹² S. Itgenshorst 2017, 65.

⁸⁹³ Im Falle von 3,9,23 macht Merriam 2006, 36–37 einen augustuskritischen Unterton der Erwähnung des durch Brudermord getöteten und damit an die Bürgerkriege erinnernden Remus stark, vgl. ferner Lowrie 2011, §19 m. Anm. 30. Diese Stelle zusammen mit 3,9,50 scheint im krassen Widerspruch zu der These in Newman 1967a zu stehen, wonach alle Augusteer Augustus zuliebe den Konflikt zwischen Remus und Romulus minimierten.

viele Verse in Anspruch (V. 31–34) wie die Siege bei Mutina, Philippi, Perusia und über Ägypten zusammen (V. 27–30). Jedem der drei Triumphfeiern wird mindestens ein Vers gewidmet, und zwar in einer nicht-chronologischen Reihenfolge: In V. 31–32 (*Nilum, cum attractus in urbem / ... debilis*)⁸⁹⁴ wird der dritte Triumph anlässlich des Siegs über Ägypten (im Jahre 30 v. Chr., gefeiert am 15.08.29 v. Chr.), in V. 33 (*regum*) der erste anlässlich des Siegs über die dalmatischen Stämme (im Jahre 33 v. Chr., gefeiert am 13.08.29 v. Chr.) und in V. 34 (*Actiaque ... rostra*) der zweite anlässlich des Sieges bei Actium (im Jahre 31 v. Chr., gefeiert am 14.08.29 v. Chr.) erwähnt.⁸⁹⁵ Zuerst also steht, über den gesamten dargelegten Zeitraum gesehen, durch die Auswahl nur besiegter Protagonisten eher das Bedauern über „die Kosten dieser Militärkampagnen“⁸⁹⁶ im Fokus. Sogleich aber schlägt das Pendel, betrachtet man nur die augusteische Zeit, quantitativ um und das Bedauern über den Siegestaumel gerät in den Blick.⁸⁹⁷ Zugleich führt die chronologisch unübersichtliche Darstellung dazu, die Feierwürdigkeit der Ereignisse in Frage zu stellen.⁸⁹⁸

In diesem Teil gibt es einen Hinweis darauf, dass es sich vorher nicht um ein reines Spiel mit den Chiffren *Iliadas* (V. 14) oder *historia* (V. 16) gehandelt haben kann, sondern dass hier ein sehr selbstbewusster elegischer Dichter synthetisierend dem Stilideal des *tenue* auch stofflich neue Weihen zu geben versucht. Als ein solcher Hinweis ist das epische Diskurse evozierende *memorarem* (V. 25) anzuführen. Es lässt sich als Reflexion von Homers Musenanrufen auffassen: nicht nur jener am Anfang beider Epen, sondern vor allem des Musenanrufs vor dem Schiffskatalog der *Ilias*.⁸⁹⁹ Vielleicht ist dieser Abglanz bereits durch Vergils sehr selbstbewusste Variation *Musa, mihi causas memora*⁹⁰⁰

⁸⁹⁴ Fluss-Personifizierungen bei den Triumphzügen zu zeigen, scheint eine gängige Praxis gewesen zu sein, vgl. Verg. Aen. 8,726b–727; Ov. ars 1,223–224; trist. 4,2,41–42 (dazu s. Beard 2007, 136).

⁸⁹⁵ Zu den drei Triumphen des Augustus s. Itgenshorst 2005, Katalog Nr. 287–289. Zur Darstellung der historischen Ereignisse vgl. ferner Galinsky 1969, 81–82; Hubbard 1974, 100–102. Für Cairns 2006b, 339 besingt Properz mit V. 76 auch die von Augustus nur imaginierten Ereignisse, wie eben die Erweiterung des römischen Reiches um die Britischen Inseln.

⁸⁹⁶ Miller 2009, 77.

⁸⁹⁷ Miller 2009, 77. Über die Einschätzung der zurückgewiesenen historischen Anlässe herrscht Uneinigkeit. Sullivan 1972, 19 etwa meint Folgendes: „[M]ost untactfully, he [sc. Propertius] alludes to the more painful episodes of the Civil War, to Mutina, to Philippi, and, not least and once again, to the Perusine War.“ Auch Hubbard 1974, 100–101; Stahl 1985, 165–167; Miller 2004, 142 diagnostizieren intendierte Taktlosigkeit, während Camps 1967, 69 und Cairns 2006b, 263 Properz’ Bemühen zu erkennen meinen, jegliche Taktlosigkeit zu vermeiden. Anders ist der Ansatz von Breed 2010: Er zieht eine Parallele von dem in Buch 2 omnipräsenten Bürgerkriegsbrudermord zu der in der Elegiegattung fest verwurzelten Rivalenfigur und meint deswegen, Properz wolle die Elegie als sublimierende Kraft etablieren.

⁸⁹⁸ So deutet Beard 2007, 184 in grundsätzlicher Weise mangelnde Präzision in der poetischen Triumph-Darstellung als Modus der In-Frage-Stellung; s. dazu unten Fn. 1363.

⁸⁹⁹ S. Il. 1,1: Μῆνιν ἄειδε θεὰ; Od. 1,1: Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα; Il. 2,491–492: εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι Διὸς αἰγιόχοιο | θυγατέρες μνηστῆρα ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον· S. für eine weitere Anspielung Fn. 901.

⁹⁰⁰ S. Aen. 1,8 (vgl. dazu Lowrie 2009, 215 m. weiterer Lit.) Vergil schränkt diesen selbstbewussten Zug später aber ein, vgl. 7,645 (*et meministis enim, diuiae, et memorare potestis*). Man könnte in *si meminī* (V. 49) einen humoristischen Abglanz einer solchen Einschränkung sehen: Das eventuell nicht Gewusste ist wenigstens in produktionsästhetischer Hinsicht an Trivialität nicht zu überbieten.

vermittelt. Dass in V. 35 dann doch noch eine ‚handelnde‘ Muse begegnet (*te mea Musa illis semper contexeret armis*), lässt sich in diese Deutung miteinflechten: Erstens ist *Musa* hier mit Abstand nicht so emphatisch gebraucht wie in den Anfangsversen von *Ilias* und *Odyssee*, sondern meint – wie das Verb andeutet – schlicht *Gedicht*, zweitens zeigt es doch nur umso deutlicher, wie wenig die hier von Properz entworfene Phantasie mit seinem tatsächlichen Dichtertum gemein hat: Das Schicksal hat ihn nicht dazu ausersehen, Epen schreiben zu können, aber wenn er ausersehen gewesen wäre, dann *besänge* er nicht den Kampf zwischen Göttern und Giganten, sondern zwischen Augustus und Antonius, und dann *ließe* er keine Mitwirkung Maecenas’ an Waffengeplänkeln aus (V. 35: *te mea Musa illis semper contexeret armis*). Der Satz ist überdies übertrieben schmeichelhaft (*semper*) und durch die Wortwahl ähnlich metaphorisch überhöht wie V. 18: Properz tut hier auf der ersten Ebene so, als ob es nicht um das Beschreiben oder Besingen von Schlachten ginge, sondern um das Kämpfen an sich. Da das erotische Ringen mit Cynthia auch als Kampf vorgestellt wird (V. 13–14), ist die Beschreibung der nur gedachten Maecenas in V. 35 nicht gänzlich frei von erotischen Konnotationen, zumal ja Maecenas selbst wenige Verse zuvor (V. 25) als *cura* bezeichnet worden war. Während also in der *Ilias* noch die Muse selbst singt und sie in der *Odyssee* und *Aeneis* immerhin noch durch Informationen bzw. Erinnerungsauffrischung in Aktion treten muss, würde der Dichter hier – wenn das Schicksal es nur anders mit ihm gemeint hätte! – selbst singen, selbst 1000⁹⁰¹ Gründe finden und sich selbst erinnern können.

Indessen deutet sich an, wie wenig der Dichter mit seinem Schicksal zu hadern scheint. In der dreifachen Elision des V. 30 verschwinden hypothetischer Sänger (*caner...*), hypothetisches Gesangsobjekt (*Aegypt...*) und hypothetische Zeitdimension (*c...*). In V. 17 wird der erst jetzt explizit gemachte Adressat, Maecenas, als *cura* (V. 26) bezeichnet – ein Wort, dass sonst meist der *puella* vorbehalten bleibt, also fest zum elegischen Diskurs gehört.⁹⁰² Dies zeigt aber auch den elegisch-diskursiven Rahmen auf, innerhalb dessen – wie oben bezüglich der *puella* festgestellt (V. 15: *quidquid fecit*) – Meilensteine augusteischer Geschichte eben doch besungen werden können.⁹⁰³ Immerhin sind in dieser *Recusatio* alle Anlässe⁹⁰⁴ enthalten, die Augustus im Jahre 29 v. in einem dreifachen Triumph feierte. Ebenso wird der Anlass zu einer *Ovatio* thematisiert – der Sieg über Sextus Pompeius (V. 28). Damit ist diese Liste der zurückgewiesenen Stoffe die längste Liste innerhalb aller augusteischen *Recusationes*.⁹⁰⁵

⁹⁰¹ Die Zahl könnte eine (hyperbolische) Anspielung auf den bereits erwähnten (oben Fn. 899) zweiten Musenanruf der *Ilias* sein: Homer bezeichnet dort (2,489) sogar zehn Zungen und zehn Mäuler als unzureichend für die Ausbuchstabierung des Schiffskatalogs.

⁹⁰² Für Miller 2004, 139 liegt auch in der *esseda ... Britanna* (V. 76) eine „inversion of gender traits“, die Maecenas zu einer *puella* macht.

⁹⁰³ S. Gold 2012, 315.

⁹⁰⁴ Dazu oben S. 155 m. Fn. 895.

⁹⁰⁵ Miller 2004, 143.

Der dritte Teil (A2) beginnt mit einem Bekenntnis zur kleinen, dem eigenen Können entsprechenden kallimacheischen Dichtung:

- sed neque Phlegraeos Iouis Enceladique tumultus
 40 intonet angusto pectore Callimachus,
 nec mea conueniunt duro praecordia uersu
 Caesaris in Phrygios condere nomen auos.
 nauita de uentis, de tauris narrat arator,
 enumerat miles uulnera, pastor ouis;
 45 nos contra angusto uersamus proelia lecto:
 qua pote quisque, in ea conterat arte diem.
 laus in amore mori: laus altera, si datur uno
 posse frui: fruar o solus amore meo!
 si memini, solet illa leuis culpae puellas
 50 et totam ex Helena non probat Iliada.
 seu mihi sunt tangenda nouercae pocula Phaedrae,
 pocula priuigno non nocitura suo,
 seu mihi Circae pereundum est gramine, siue
 Colchis Iolciacis urat aena focus,
 55 una meos quoniam praedata est femina sensus,
 ex hac ducentur funera nostra domo.
 omnis humanos sanat medicina dolores:
 solus amor morbi non amat artificem.
 tarda Philoctetae sanauit crura Machaon,
 60 Phoenicis Chiron lumina Phyllyrides,
 et deus extinctum Cressis Epidaurius herbis
 restituit patriis Androgeona focus,
 Mysus et Haemonia iuuenis qua cuspide uulnus
 senserat, hac ipsa cuspide sensit opem.
 65 hoc si quis uitium poterit mihi demere, solus
 Tantaleae poterit tradere poma manu;
 dolia uirgineis idem ille repleuerit urnis,
 ne tenera assidua colla grauentur aqua;
 idem Caucasia soluet de rupe Promethei
 70 brachia et a medio pectore pellet auem.

- Aber nicht die Phlegräischen, des Jupiter und des Enceladus, Tumulte
 40 mag anstimmen mit enger Brust Kallimachos,
 nicht eignet sich mein Zwerchfell, mit hartem Vers
 des Caesars Namen auf phrygische Urahn zu gründen.
 Der Seemann von den Winden, von den Stieren erzählt der Pflüger,
 es zählt auf der Soldat die Wunden, der Schäfer die Schafe;
 45 wir dagegen tragen auf engem Bett Kämpfe aus:
 worauf ein jeder sich versteht, auf diese Kunst soll er den Tag verwenden.
 Ein Lob liegt darin, in Liebe zu sterben: ein anderes Lob, wenn es gegeben ist, einer einzigen
 frönen zu können: Möge ich alleine meiner Liebe frönen!
 Wenn ich mich erinnere, ist jene gewöhnt, leichte Mädchen zu beschuldigen,
 50 und wegen Helena missbilligt sie die ganze *Ilias*.
 Oder wenn ich die Trinkbecher der Stiefmutter Phädra anfassen muss,
 Trinkbecher, die ihrem Stiefsohn nicht schaden werden,
 oder wenn ich sterben muss an dem Kraut der Circe, sei's, dass
 die Kolcherin mit Feuern, mit iolkischen, den Kessel heizt,
 55 da ja eine einzige Frau meine Sinne geraubt hat,
 wird aus diesem ihrem Haus sich unser Leichenzug in Bewegung setzen.
 Alle menschlichen Schmerzen heilt die Medizin:
 Einzig die Liebe liebt nicht den Heilkünstler für die Krankheit.
 Spät heilte des Philoktetes Wunde Machaon,

- 60 des Phoenix Augenlicht Chiron, Sohn der Philyra,
und mit kretischen Gräsern hat den ausgelöschten der Epidaurische Gott
wiederhergestellt, den Androgeus, auf väterlichen Herden,
auch der mysische Jüngling hat, durch welche Spitze er die Wunde
gespürt hatte, durch diese Spitze Haemons selbst Linderung gespürt.
65 Wenn irgendjemand dieses Laster mir nehmen könnte, würde er allein
der Hand des Tantalus den Apfel übergeben;
jener selbe würde die Fässer mit der Jungfrauen Krügen füllen,
damit nicht die zarten Hälse durch das unaufhörliche Wasser beschwert würden;
derselbe würde von kaukasischen Felsen lösen des Prometheus
70 Arme und verscheuchen mitten von der Brust den Vogel.

In einer langen Abfolge von Versen (39–56) wird der Stoff dieser kleinen Dichtung, die Liebe, erstaunlicherweise⁹⁰⁶ zuerst anhand mythischer Exempla aus den zurückgewiesenen Gattungen Epos und Tragödie beschrieben. Nach einem Exkurs, der deutlich macht, dass es nicht an mangelnder Gelehrsamkeit liegen kann, dass der Dichter keine Epen schafft, wird eine physische Metapher installiert: die zum Epensingen nicht geeignete Brust, zuerst die des Kallimachos (V. 40: *angusto pectore*), dann die eigene (V. 42: *nec mea conueniunt ... praecordia*). Letztere scheint von den Fata (V. 17) so gewollt und unabänderlich. Den eigenen defizitären Körper thematisiert Properz auch in 3,3,5 (*parua ... ora*)⁹⁰⁷ und setzt sich in dieser Hinsicht von Horaz ab, der eher sein *ingenium* – also Defizite in seiner geistigen Anlage – als Entschuldigung vorbringt.⁹⁰⁸ Nimmt man Horaz' erste *Epode* als Hypotext an, könnte man in der nicht geeigneten Brust neben einer poetologischen auch noch eine politische Metapher sehen: Dort stellt das Epoden-Ich nämlich seine Freundschaft zu Maecenas auf eine Stufe mit derjenigen zwischen seinem Gönner und dem künftigen Prinzeps und imaginiert⁹⁰⁹ sich selbst als möglichen Begleiter des Maecenas nach Actium mit einer *forti ... pectore* (V. 14).

In diesem Teil gibt es weitere Indizien dafür, wie ernst es dem elegischen Ich mit den Termini *Iliadas* (V. 14) oder *historia* (V. 16) ist: Erstens ruft das an Horaz' *dulce et*

⁹⁰⁶ Galinsky 1969, 83 sieht angesichts des aufgerufenen (epischen Themas des) Triumphzuges Ironie am Werke, wenn Properz die zu diesem Anlass gebenden *proelia* (V. 46) nun ganz als Sache zwischen ihm und seinem Mädchen ansieht. Hendry 1997, 600–601 zeigt zu V. 63–64, dass die Referenz auf Haemon lediglich um des Wortspiels mit αἶμα willen passiert – vielleicht unterschätzen wir das komische Potential des epischen und tragischen Personals auch nur. Williams 1980, 169 findet diesen Zug nicht erstaunlich, sondern „besonders elegant“.

⁹⁰⁷ Weitere Defizitsmetaphern finden sich in 2,34,83 (*minor ore*), 4,1,58 (*paruus in ore sonus*) und 4,1,59 (*exiguo ... e pectore*). Während 4,1,58–59 durch die narratologische Situation, das Gespräch zwischen Properz und Horos, eindeutig auf Properz bezogen werden kann, wird 2,34,83 seit Housman 1972, 275–276 meist auf Vergil (als Dichter der *Eklogen*) bezogen, einige (etwa Cairns 2006b, 298) meinen darin eine Anspielung auf Varius zu erkennen, dazu unten S. 174 m. Fn. 978 und Fn. 982.

⁹⁰⁸ S. die Belege unten S. 254 m. Fn. 1341. Anderswo verquickt Horaz jedoch positiv gewendet beides, also den nicht-defizitären Körper mit der nicht-defizitären geistigen Anlage, wobei er seine eigene Person aber davon absetzt, vgl. sat. 1,4,43–44: *ingenium cui sit, cui mens divinior atque os | magna sonaturum, des nominis huius* [sc. poetae] *honorem*. (Wem die Begabung zukommt, wem ein göttlicherer Geist und ein Mund, | der Großes künden wird, wirst du die Ehre dieses Namens [sc. Dichter] geben.); ars 323–324: *Grais ingenium, Grais dedit ore rotundo | Musa loqui, praeter laudem nullius avaris*. (Den Griechen hat Begabung gegeben, den Griechen mit gerundetem Mund | zu sprechen, die Muse, ihnen, die auf nichts begieriger denn auf Lob sind.)

⁹⁰⁹ S. Hor. epod. 1,11: *feremus*.

decorum est pro patria mori (carm. 3,2,13) gemahnende *laus in amore mori* (V. 47) „echtrömische[] Gedanken“ hervor.⁹¹⁰ In die gleiche Stoßrichtung, die Urrömisches mit Elegischem zu einem Paradox mischt, geht zweitens auch *fruar o solus amore meo* (V. 48): Diese Formulierung evoziert ein die Geschlechtervorzeichen verkehrendes *univira*-Ideal⁹¹¹ und deutet schon auf die in den folgenden Versen 49–50 explizierte angebliche⁹¹² moralische Überlegenheit der Elegie über das Epos voraus.

Die schon erwähnte, mythisch und metrisch⁹¹³ überhöhte Deutung der Liebe als unheilbare Krankheit⁹¹⁴ (V. 47–58) wird im deutlich kürzeren Schlussteil erneut aufgegriffen, in dem die eigene Dichtung *ex positivo* beschrieben wird (a2):

quandocumque igitur uitam mea fata reposcent
et breue in exiguo marmore nomen ero,
Maecenas, nostrae spes inuidiosa iuuentae,
et uitae et morti gloria iusta meae,
75 si te forte meo ducet uia proxima busto,
esseda caelatis siste Britanna iugis,
talique illacrimans mutae iace uerba fauillae:
,Huic misero fatum dura puella fuit.‘

Wann auch immer also mein Leben die Schicksalslose einfordern –
und ein kurzer Name werde ich auf winzigem Marmor sein –,
Maecenas – beneidenswerte Hoffnung unserer Jugend,
sowie meines Lebens und Todes gerechter Ruhm –,
75 wenn dich zufällig der nächste Weg zu meinem Grab führt,
halte den Wagen an, den britannischen, mit ziseliertem Geschirr,
und solche Worte wirf weinend meiner stummen Asche zu:
,Diesem Elenden kam das Schicksal einer harten Geliebten zu.‘

Der Schlussteil enthält eine ‚Post-Mortem-Phantasie‘:⁹¹⁵ Maecenas erweist dem Dichter die letzte Ehre und spricht einen Satz, der wie ein Grabepigramm⁹¹⁶ gehalten ist (V. 78:

⁹¹⁰ Kühn 1961, 93. Vgl. ferner Baker 1970, 679–680. Lowrie 2009, 181 betont, dass Properz hier geradezu das Gegenteil von Horaz ausdrücke; dieser Befund überrascht angesichts ihrer omnipräsenten Derridaschen Lektüre (Stichwort „under erasure“) doch sehr.

⁹¹¹ S. Prop. 2,13b,36; 2,30,23.

⁹¹² Wiggers 1977, 339 nimmt Properz beim Wort.

⁹¹³ Ab V. 57 enthält jeder Hexameter mindestens zwei Zäsuren mit Ausnahme von V. 59; es finden sich in dieser Partie überhaupt keine bukolischen Brücken mehr, nur noch Diäresen.

⁹¹⁴ S. oben die Belege und Literaturhinweise in Fn. 370. V. 58 sticht wieder schon durch sein mehrsilbiges Pentameterende hervor. Sein Sinn gilt manchen als dunkel (s. etwa Richardson 1977, 216, ich denke aber, dass die Unklarheit hier nur darin liegt, dass Properz uneigentlichen und eigentlichen Sinn gleichzeitig treffen wollte: Zum einen fügt sich die Liebe eben nicht dem ‚Heilkünstler‘, sie fügt sich aber ebenso wenig dem ‚Wortkünstler‘, der für sie zuständig ist (und sie meist als unguten, d. h. ‚kranken‘ Zustand beschreibt), also dem Elegiker.

⁹¹⁵ Ich verstehe unter diesem nicht seltenen Merkmal augusteischer Dichtung (s. Prop. 1,17,19–24; 1,19,3–24; 2,13B; 2,28,29–32; 3,1,36–38; 3,16,23–24; Tib. 1,3,4–8. 53–94; 2,4,39–44. 45–50; Hor. carm. 2,6,21–24) die Imagination des eigenen Todes oder desjenigen einer geliebten/verhassten Person (inkl. u. a. Verhalten am Grab als Liebesbeteuerung, Elysiumsversprechen, Verwünschungen etc.). Cairns 2007, 91 subsumiert die Imagination des eigenen Todes unter dem Rubrum *mandata morituri*. Den Terminus bei Günther 2002, 29–31, „Liebestod“, halte ich für völlig verfehlt, da er in der (germanistischen) Literaturwissenschaft ein schon lange eingeführtes ästhetisches Konzept bezeichnet, das völlig anders konturiert ist als etwa Tib. 1,3.

„*Huic misero fatum dura puella fuit.*“) und der dem Tenor all derjenigen Elegieteile entspricht, die der eigenen Dichtung gelten (V. 1–16. 39–78).

Diese starke Betonung des *Fatums* überrascht und findet sich dergestalt nicht in anderen *Recusationes*, nicht einmal bei Horaz. Der als Krankheit beschriebene Stoff seiner Dichtung, seine Liebe zu Cynthia, war als schicksalhaft vorgeführt worden (V. 57–70): Es müssten schon Mächte ans Werk gehen, die die Strafen des Tartaros außer Kraft zu setzen vermöchten, um ihn zu heilen, hieß es dort. Den Adressaten von 2,1 selbst, Maecenas, lässt Properz diese Schicksalhaftigkeit⁹¹⁷ im letzten Vers 78 explizit auf den Punkt bringen: Cynthia, ihre mehr oder minder erwiderte Liebe und die daraus inspirierte Dichtung sind Properz' *Fatum*. Damit charakterisiert Properz seine Elegie als Erzählung über einen Mann, der – bald mehr, bald minder überzeugt – seinem *Fatum* folgt, nämlich der Liebe zu seiner *puella* Cynthia. Damit ähnelt Prop. 2,1 der wohl zu diesem Zeitpunkt schon bekannten Grundstruktur der *Aeneis* Vergils.⁹¹⁸ Zugleich schreibt er das Epos neu und schafft eine Properziade, nach dem Motto „*elegy is as rigorous a form of discourse as epic.*“⁹¹⁹ Und ebenso wie Aeneas gelingt es auch der Properz-*persona*, „ein Reich zu begründen“: das *angustus lectus* (V. 45).⁹²⁰ Ein solches wird bereits in 1,8 (33–36) erwähnt, wo es ausdrücklich mit dem Königreich des Pelops gleichgesetzt wird: *illa uel angusto mecum requiescere lecto | et quocumque modo maluit esse mea, | quam sibi dotatae regnum uetus Hippodamiae | et quas Elis opes ante pararat equis.*⁹²¹ Dort war als künftiges Ziel episches κλέος (1,8,46: *gloria*) in Aussicht gestellt, das durch elegietypisches *blandi carminis obsequio* (1,8,40) erlangt werden kann. Hier ist *gloria* (V. 74) in der Post-Mortem-Phantasie bereits erreicht, wenn auch widmungsgerecht auf den Adressaten

⁹¹⁶ Vgl. dazu Schmidt 1985b, 322–323. 325–326, anders Wiggers 1977, 340: Sie deutet Maecenas' Ausspruch und Handeln als Respektsbekundung des Epos vor der Elegie, was sie dann von dessen elegisch konnotiertem Wagen (dazu oben Fn. 902) konterkariert sieht. Diesen Wagen interpretiert Greene 2005, 75 dagegen als typisch episch, dafür aber V. 73 (*nostrae spes inuidiosa iuuentae*) als erotisch und damit elegisch.

⁹¹⁷ Es ist dieser Aspekt des Schicksals, der meiner Meinung nach die hier vorgestellte properzische Elegie auf eine Stufe mit dem Epos hebt und nicht so sehr das Thema des Todes, wie Wiggers 1977, 338 meint.

⁹¹⁸ Dass sie teleologisch auf Augustus zuläuft, wird jedenfalls schon mit V. 42 (*Caesaris in Phrygios condere nomen auos.*) gesagt, den Cairns 2006b, 264 für affirmativ lesbar hält. Dass Teile bekannt sind, wird aus V. 18 deutlich.

⁹¹⁹ Greene 2005, 76. In diesem Beitrag deutet Ellen Greene die episierenden Tendenzen von 2,1 als Rückaneignung von Männlichkeit durch den (wegen des Hochhaltens von Werten wie etwa *mollitia*) effiminierten Elegiker.

⁹²⁰ Pucci 1978, 72, Anm. 26 sieht auch in der Junktur *angustus lectus* eine ähnliche poetologische Aufladung von *angustus* (V. 45: *angusto*), wie ich sie oben für die Junktur *angusto pectore* (V. 40) thematisiere, vgl. dazu ferner Commager 1974, 7–8; Wiggers 1977, 338. Letztere sieht ansatzweise auch die von mir beschriebene Epos-Ebenbürtigkeit, missdeutet sie aber (positivistisch) als Selbstbetrug Properz', der hier seinen eigentlichen Liebesentwurf verrate. Die Analogie zwischen Sex und Epik sieht auch Fredrick 1997, 180, der diese Nähe aber unter Gender-Aspekten für problematisch hält.

⁹²¹ (Sogar lieber mit mir auf dem Bett ruhen, dem engen, | wollte jene und wie auch immer die meine sein | als zu besitzen das alte Reich der Hippodamia, der wohlausgestatteten | und die Mittel, die sich Elis vorher durch Rosse verschafft hatte.) Zu 1,8,32–36 vgl. Pucci 1978, 59: „Propertius usurps *verbatim* and explicitly royal prestige and *insignia*.“

abgewälzt,⁹²² und das ganz selbstbewusst durch eposebenbürtige Dichtung (V. 14: *Iliadas*).⁹²³ Nicht Cynthia übernimmt hier die Rolle des Augustus',⁹²⁴ sondern Properz selbst.

Es dürfte gleich mit dieser ersten Recusatio hinreichend deutlich geworden sein, dass die Selbstcharakterisierungen der Elegiker mitnichten immer mit dem Impetus einhergehen, Episches als Anderes der Elegie bzw. Episches als Anderes der Stoffe Frauen und Erotik zu positionieren.⁹²⁵ Im Gegenteil wird ja sogar die *Ilias* auf das Thema Frau und Erotik reduziert (V. 13–14. 49–50). Prop. 2,1 ist aber auch deutlich mehr als nur schlicht eine „alternative to epic.“⁹²⁶ In Kenntnis der tradierten *Aeneis* geht Properz sogar noch über Vergil hinaus, da er hier das Dichter-Ich sein Fatum, die Liebe zu der einen Frau Cynthia, bis zum Tod vollenden lässt, während Aeneas am Ende des Epos noch am Leben ist. Überdies schildert Properz mit der Maecenas-Episode (V. 71–78) noch die Reaktion (Rezeption?) der Nachwelt auf dieses gelebte Fatum. Das hier stilisierte Verhältnis zu Epos und Ependichtern lässt sich in Transformationstermini beschreiben: Properz invertiert⁹²⁷ in einem agonistischen Modus den Referenzbereich der Epen. Dies hat auch politische Konsequenzen. Denn Maecenas oder Augustus könnten sich gerade nach der Seeschlacht von Actium gegen Kleopatra schlechterdings wünschen, in Aufmerksamkeitskontexten zu erscheinen, die zwielichtigen, Krieg auslösenden Frauen gewidmet sind (V. 50). Aber auch die Properziade hat einen zu bitteren Beigeschmack, als dass sie sich als Preiseposersatz auffassen ließe: Zu sehr wurde die elegische Form in gleichem Maße als geeignete Bühne zur Darstellung des eigenen Triumphierens (V. 5–16) wie auch gerade des eigenen Scheiterns und Sterbens (V. 47. 72. 78), ja, des Beliebigen schlechthin inszeniert (V. 15).

⁹²² Ähnlich funktioniert Hor. carm. 1,1,35–36, wo der Ruhm ebenfalls vom Mäzen *Maecenas* kommt.

⁹²³ Genau genommen ist ‚eposebenbürtig‘ unpräzise: Denn die *Ilias* muss sowohl als Chiffre für das Epos (V. 14) als auch für Liebesdichtung (V. 50) herhalten, vgl. dazu Gale 1997, 83. Innerhalb des Liebesdiskurses ist die Elegie 2,1 der *Ilias* überlegen, schon weil sie eine kluge und nicht leichtfertige *puella* besingt. Aber auch der Eposdiskurs mit dem errungenen Reich und Ansehen kann sich sehen lassen.

⁹²⁴ Wyke 2002, 154: „Cynthia replaces Caesar as the subject of poetic discourse.“ Für Miller 2004, 130–149 wiederum ist Properz selbst eine *puella*, worunter er v. a. das Andere der normativen Ordnung verstanden wissen will. Seine Ansätze, die darauf hindeuten, dass Properz möglicherweise eher etwas Drittes schafft (s. oben Fn. 882) überzeugen mich mehr als diese Alteritätsthese.

⁹²⁵ Pace Hinds 2000, 225–226. Später konzidiert Hinds, dass die Elegiker Epischem zwar auch Erotisches zuerkennen, aber nur, um es als das Epische subvertierend zu kennzeichnen (227); die Implikationen seines Beispiels, Ov. trist. 2,361–362. 371–374 (229), liegen hier aber alle nicht vor. Die Richtigkeit seiner Betrachtungen zur Selbstcharakterisierung durch die Epiker bleibt von dem Gesagten unberührt.

⁹²⁶ King 1980, 63; Wyke 2002, 151.

⁹²⁷ Dazu s. kurz und prägnant Bergemann u. a. 2011, 53–54.

2,13a: *tunc ego*

Ungleich weniger episch,⁹²⁸ zumindest auf formaler Ebene, erscheint die nächste Recusatio, 2,13a.⁹²⁹ Auch an dieser Dichterberufung sind weder Kalliope noch Apoll beteiligt, sondern Amor (V. 2).⁹³⁰ Einige Forscher setzen den Beginn eines neuen Elegienbuches mit 2,13 an,⁹³¹ womit es als Programmelegie und Recusatio ein Pendant zu 2,1 darstellen würde.

Es ist ein *locus amoenus*,⁹³² in den Properz hier lexikalisch und metrisch – über zahlreiche bukolische Brücken – seinen Rezipienten führt. Doch auch hier ist genug Stoff, um sich gegen Formen zu wenden: Es ist eine Erhebung⁹³³ über die Dichtung eines Orpheus oder eines Linus, wenn nicht gar eine Absage an diese.

Non tot Achaemeniis armatur † etrusca † sagittis,⁹³⁴
 spicula quot nostro pectore fixit Amor.
 hic me tam gracilis uetuit contemnere Musas,
 iussit et Ascræum sic habitare nemus,
 5 non ut Pieriae quercus mea uerba sequantur,
 aut possim Ismaria ducere ualle feras,
 sed magis ut nostro stupefiat Cynthia uersu:
 tunc ego sim Inachio notior arte Lino.
 non ego sum formae tantum mirator honestae,

⁹²⁸ Anders Heyworth 2012, 230–231, der eine Parallele zu Ov. am. 1,1 zieht und Properz hier etwa mit *Achaemeniis* (V. 1) das Versprechen nach *bella* aus 2,10,8 zum Schein einlösen sieht.

⁹²⁹ Obwohl die Handschriften ein einziges Gedicht 2,13 überliefert haben, lassen die meisten Herausgeber mit V. 18 eine neue Elegie beginnen, vgl. dazu Boucher 1965; Butler u. Barber 1996, 212; Fedeli 2005, 362, dagegen Wimmel 1960, 41; Wilkinson 1966; Williams 1980, 125–126.

⁹³⁰ Cairns 2006b, 124 diskutiert diese Änderung, die er als „strongly elegiac“ (und später, 125, auch als „erotic twist“) kategorisiert, und schließt seine Ausführungen damit, dass sie wohl eine Innovation des Properz war, mit dem Ziel die Hypotexte (Verg. ecl. 6 und damit Gallus) zu korrigieren.

⁹³¹ Für King 1980, 82–83 m. Anm. 63, Günther 1997, 9, Heyworth 1995 und Heyworth 2012, 229 ist 2,13 eine Programm-Elegie, die ein neues Buch eröffnet. Dagegen steht die seit Skutsch 1975 verbreitete Auffassung, wonach nicht 2,13–34, sondern 2,10–34 ein Buch dargestellt hätten. Auch was die Zahl dieses *libellus* angeht, herrscht Uneinigkeit: Für Skutsch 1975 etwa sei die Monobiblos nicht zu zählen und somit seien die Elegien 2,10–34 nicht etwa als dritter, sondern als zweiter *libellus* anzusehen, der auf den ersten (2,1–2,9) folge. Für die separate Publikation von Prop. 1 als *Cynthia* und Prop. 2–4 als drei Bücher umfassende Gesamtpublikation namens *Amores* spricht sich Butrica 1996 aus.

⁹³² Schon durch das Wort *nemus* (V. 4) wird dieses angedeutet; es findet sich bei Properz häufiger (1,18,2; 2,32,10; 3,1,2; 3,3,42; 4,4,1; 4,9,24) und beschwört immer hellenistische Vorbilder herauf; hier wird es noch durch *Ascræum* verstärkt, das Herkunftsadjektiv, das die Heimat des gern von hellenistischen Dichtern rezipierten Hesiod bezeichnet. Auf diesen geht ja auch die über Kallimachos *Aitien* (fr. 2–2j Harder) vermittelte Szenerie der Dichterweihe zurück. Cairns 2006b, 331 sieht hier wieder sein *deformazione*-Konzept am Wirken, stehe doch seiner Meinung nach Hesiod für eine modifizierte Version der Liebeselegie.

⁹³³ S. Cairns 2006b, 125.

⁹³⁴ Zu den möglichen Rettungsvorschlägen für diesen *locus desperatus* vgl. Fedeli 2005, 966–967 und Cairns 2006b, 274–279. Der Vorschlag des Letzteren (*Non tot Achaemeniis armantur Etrusca sagittis, | spicula quot nostro pectore fixit Amor*: „Love has fixed in my heart more arrow-heads than there are Etruscan arrow-heads fitted to Persian [i. e. Parthian] shafts.“) ist bedenkenswert. Ich frage mich jedoch – ohne einen konkreten Lösungsvorschlag parat zu haben –, ob es des Umwegs um die Vorzüge persischer Metallurgie bedarf und nicht beide Verse ganz dem Thema der Liebe zuzuschlagen wären: Schließlich gibt Horaz Aufschluss über das erotische Potential der Etrusker (carm. 3,10,11–12) und des Achaemenidenreiches als Tertium in dem auch sonst rekurrenten Topos, die Geliebte allen Schätzen des Ostens vorzuziehen (carm. 2,12,21; zum Topos s. unten Fn. 1051).

- 10 nec si qua illustris femina iactat auos:
 me iuuat in gremio doctae legisse puellae,
 auribus et puris scripta probasse mea.
 haec ubi contigerint, populi confusa ualeto
 fabula: nam domina iudice tutus ero.
- 15 quae si forte bonas ad pacem uerterit auris,
 possum inimicitias tunc ego ferre Iouis.

Nicht mit so vielen achaemenidischen Pfeilen wird † etruska † bewaffnet,
 wie Pfeilschäfte in unser Herz geheftet hat Amor.

- Der verbot mir die so zierlichen Musen zu verachten,
 und er befahl, den Wald von Askra so zu bewohnen,
- 5 nicht, dass pierische Eichen meinen Worten folgen
 oder ich wilde Tiere im ismarischen Tal führen kann,
 sondern eher, dass durch unseren Vers Cynthia vor Verwunderung erstarrt:
 Dann sei ich berühmter durch diese Kunst als der inachische Linus.
 Nicht bin ich so sehr der Schönheit Bewunderer – der ehrenhaften –,
- 10 auch nicht wenn eine Frau mit berühmten Ahnen um sich wirft,
 mir mag es gefallen – auf dem Schoß eines gelehrten Mädchens – vorgelesen
 und an reinen Ohren meine Schriften geprüft zu haben.
 Sobald diese mir gelingen mögen, lebe wohl, des Volkes verworrenes
 Märchen: Denn wenn meine Herrin Richterin ist, werde ich geschützt sein.
- 15 Wenn sie zufällig ihre Ohren im Guten zum Frieden wendet,
 kann ich dann die Feindschaften Jupiters ertragen.

Der nicht explizit genannte Orpheus, der pierische Eichen und wilde Tiere (V. 5–6) angelockt haben soll, wird hier wohl weniger aus formalen denn aus ‚rezeptionsästhetischen‘ Gründen zurückgewiesen.⁹³⁵ Der Dichter ist sich hier sicher, eben gerade durch seinen Erfolg beim (gebildeten) weiblichen Publikum berühmt zu werden (V. 7–8). Orpheus dagegen war ja gerade von – freilich in bacchische Ekstase geratenen – Frauen (und zwar nicht nur in übertragener literaturkritischer Hinsicht) zerrissen worden, nachdem er sich aus Trauer über Eurydikes Tod vom schönen Geschlecht abgewandt hatte. Es kann also nicht verwundern, dass Propertius auf einen orphischen Erfolg bei den Frauen keinen Wert legt. Auch die beiden anderen Orpheus-Okkurrenzen legen dies nahe. In 1,3 bezeichnet Cynthia ihre Leier als orphisch, in einer Szene, in der sie gerade das elegische Ich verflucht hat, weil auch ihr Leierspiel ihn nicht anzulocken vermocht hatte.⁹³⁶ In 3,2 scheint sich das elegische Ich erst in eine imaginäre Linie mit dem als Steine- und Wildtiererweicher bekannten Orpheus zu stellen. Allerdings relativieren die Distanz markierenden Floskeln *dicunt* und *ferunt* das Gesagte etwas, vollends zurückgenommen

⁹³⁵ Ähnlich Fantham 1996, 110. Rothstein 1898, 220 deutet Orpheus dagegen als Vertreter eines Dichtertypus, der für den „Erfolg in der großen Welt“ komponiere.

⁹³⁶ S. Prop. 1,3,39–42: *o utinam talis producas, improbe, noctes, | me miseram qualis semper habere iubes! | nam modo purpureo fallebam stamine somnum, | rursus et Orpheae carmine, fessa, lyrae* (Wenn du doch auch solche verbrächtest, Schändlicher, Nächte, | wie du sie mich Elenden immer zu haben heißt! | Denn bald täuschte ich mit dem Faden, dem purpurfarbenen, den Schlaf | und wiederum mit einem Lied der orphischen Leier).

wird diese imaginäre ‚Vorläufer‘-Kette durch ihr zweites parallel gestaltetes Glied, Polyphem.⁹³⁷

Das meiste, was Properz hier über seine *puella* sagt, mag genauso gut auf seine Dichtung übertragbar sein. Dieses Phänomen, dass Aussagen über die *puella* poetologisch gelesen werden können bzw. müssen, ist bis zurück zu Kallimachos ait. fr. 1,11–12 Harder verfolgbar: Dort findet sich der metaphorische Gebrauch von αἱ ... ἀπαλαὶ (‚die zarten‘) für das eigene stilistische Dichtungsideal sowie ἡ μεγάλη ... γυνή (‚die große Frau‘) für die stilistisch nicht favorisierte Dichtung. Dieses ästhetische Konzept wird in Ovids am. 3,1 noch einmal in einer elaborierteren Form begegnen. Hier in Prop. 2,13a jedenfalls muss die *puella* nicht über eine ‚würdige‘ Form (V. 9: *formae ... honestae*) verfügen, d. h. die Elegie kann von kleinerer, einfacherer Gestalt sein. Des Weiteren braucht die *puella* keine berühmten Vorfahren zu haben (V. 10: *nec ... illustris ... auos*), die Elegie muss sich also nicht in eine reiche Traditionslinie, in keinen Kanon einreihen. Dagegen muss die *puella* ebenso gelehrt (V. 11: *doctae*) sein wie die Elegie.

Wie die Nichteingliederung in eine Tradition gemeint ist, obwohl offensichtlich hellenistische Vorbilder eine wichtige Rolle spielen, zeigt sich auch in der hypertextuellen Ausgestaltung dieser Elegie: Sie ist als Gegenentwurf zu einer Stelle in Vergils 6. Ekloge konzipiert.⁹³⁸ Dort versucht Linus,⁹³⁹ sekundiert von einer Muse, Gallus zu einer Dichtung von der Art des Orpheus zu inspirieren. Hier lässt Properz Orpheus und Linus links liegen. In seinen ausgestalteteren Dichterweihe-Elegien (3,1; 3,3) wird er zu Darstellungen gelangen, die Kallimachos und Vergil verpflichtet sind und dennoch eigenständig sind. Hier wird ein erster Zug von Selbständigkeit besonders daran deutlich, dass Amor im hesiodischen Hain (V. 4: *Ascraeum ... nemus*) genau denjenigen Aspekt der orphischen Kunst explizit verbietet, den Vergil zur Charakterisierung des Wesens von hesiodischer

⁹³⁷ S. Prop. 3,2,2–8: *Orphea detinuisse feras et concita dicunt | flumina Threicia sustinuisse lyra; | saxa Cithaeronis Thebas agitata per artem | sponte sua in muri membra coisse ferunt; | quin etiam, Polypheme, fera Galatea sub Aetna | ad tua rorantis carmina flexit equos* (Orpheus habe die wilden Tiere, sagen sie, zurückgehalten und die reißenden | Flüsse mit der Lyra aufgehalten, | mit der thrakischen. | Die durch Kunst nach Theben getriebenen Felsen des Kithairon | hätten sich von selbst zu einer Mauer als Glieder verbunden, so berichtet man. | Ja, Polyphem, sogar Galatea, am Füße des Ätna, des wilden, | lenkte nach den Liedern, den deinen, die Rosse, die triefenden).

⁹³⁸ S. Verg. ecl. 6,64–73: *tum canit, errantem Permessi ad flumina Gallum | Aonas in montis ut duxerit una sororum, | utque uiro Phoebi chorus adsurrexerit omnis; | ut Linus haec illi diuino carmine pastor | floribus atque apio crinis ornatus amaro | dixerit: ‚hos tibi dant calamos, en accipe, Musae, | Ascraeo quos ante seni, quibus ille solebat | cantando rigidas deducere montibus ornos. his tibi Grynei nemoris dicatur origo, | ne quis sit lucus quo se plus iactet Apollo.‘* (Dann singt er davon, wie den am Permessus-Strom umherirrenden Gallus | in die aonischen Berge eine der Schwestern führte, | und wie sich vor dem Mann des Phoebus’ Chor erhob in Gänze; | wie Linus, der Hirt, dieses zu ihm in einem gottbegeisterten Lied, | mit Blumen und bitterem Eppich die Haare geschmückt, | sagte: ‚Diese Rohrflöte geben dir – da nimm sie! – die Musen, | welche einst sie dem Alten, dem Ascräischen, gegeben, mit welcher dieser pflegte | durch sein Spiel Eschen, starre, von den Bergen herabzuziehen. | Auf ihr soll des gryneischen Waldes Ursprung besungen werden, | auf dass es keinen Hain gebe, dessen sich Apollo mehr rühmt.‘)

⁹³⁹ Auf Linus als „Symbol kallimacheischer Dichtung“ kommt King 1980, 83 zu sprechen.

(und dem Gallus zur Nachahmung anempfohlener) Dichtung anführt: die Magie.⁹⁴⁰ Properz schreibt damit also Vergils Narrative über die poetische Sukzession um: Linus/Orpheus, Hesiod, Gallus.⁹⁴¹ Das Ergebnis ist, da die Referenz auf Vergil identifizierbar bleibt, eine inversive Transformation, die jedoch – wegen der Ablehnung der vergilischen Dichterlinie – eine Nähe zur Negation aufweist.⁹⁴² Ob er sich als *alter Gallus* ins Spiel bringen will, wie Cairns zu beweisen sucht,⁹⁴³ lässt sich nicht klären: Zumal eines der zentralen Phänomene – mehrsilbige Pentameter-Endungen –, die er ins Feld führt, hier nun gerade nicht anzutreffen ist.

Wichtig für eine poetologische Deutung ist das in V. 12 mit *auribus ... puris* artikulierte Ideal. Es scheint ein Ähnlichkeitsverhältnis zwischen den Rezeptionsorganen der *puella* – also des idealen (intradiegetischen) Publikums – und dem Gedicht zu postulieren: Beide müssen gleichermaßen ‚rein‘ sein, wie das Wasser der Bienen der Demeter, das Kallimachos in seinem Apollonhymnus den Gott als Analogon für gute Dichtung einfordern lässt.⁹⁴⁴ Dieses Bienenwasser ist nicht nur besonders sauber, sondern auch sehr exklusiv – ein winziger Schluck, das Feinste vom Feinen –,⁹⁴⁵ den Geschichten im Volke (und damit auch dem Geschmack und dem Gerede des Volkes)⁹⁴⁶ ganz und gar zuwiderlaufend (V. 13–14: *populi confusa ualeto | fabula*). Properz erinnert hier ein wenig an Horaz' Diktum *odi profanum vulgus et arceo*,⁹⁴⁷ das wohl auf Kallimachos'

⁹⁴⁰ Vgl. bes. V. 5–6 mit ecl. 6,70–71: Beide Male werden Bäume, Eichen (V. 5: *quercus*) bzw. Eschen (ecl. 6,71: *ornos*) bewegt. Während Vergil dafür den poetologischen Terminus *deducere* (ecl. 6,71) benutzt, taucht bei Properz nur *ducere* auf, und das auch nur im Zusammenhang der wilden Tiere (V. 6: *feras*), die bei Vergil in der intradiegetischen Linus-Rede (ecl. 6,69–73) gar nicht vorkommen (dafür aber bezeichnenderweise zusammen mit Eichen im extradiegetischen Silengesang [ecl. 6,27–28]). Auch ein Blick auf den oberflächlich betrachtet recht ähnlichen Passus in ecl. 4,55–57 lässt die Unterschiede in der Tiefe distinkt hervortreten: Verg. macht seine ‚Überbietung‘ Orpheus' und Linus' von dem *puer* (s. dazu oben Fn. 699) abhängig, Prop. verlegt sie in den Mund des über (die Zukunft der) erotische(n) Dichtkunst verfügenden Gott Amor. Einen weiteren gegenläufigen Zug in dieser Hinsicht könne man laut Butler u. Barber 1996, 212 darin sehen, dass Properz hier keinerlei Wunder erwähnt, wie sie über Hesiod oder Orpheus berichtet worden seien.

⁹⁴¹ Vgl. dazu und weiteren Zwischenstationen poetischer Sukzession Hunter 2006, 25.

⁹⁴² Dazu s. Bergemann u. a. 2011, 52. 53–54.

⁹⁴³ Cairns 2006b, 146–218. Schon Anderson u. a. 1979, 151 hatten eine Korrektur Gallus' durch Prop. 2,13a ins Spiel gebracht.

⁹⁴⁴ S. Kallim. Ap. 105–113, bes. 110–111: *Διοί δ' οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι, | ἀλλ' ἥτις καθαρὴ τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει [...]*. (Der Demeter jedoch bringen nicht von überallher Wasser die Bienen, | sondern was rein und unberührt hervorkriecht [...].)

⁹⁴⁵ S. Kallim. Ap. 112b: *ὀλίγη λιβὰς ἄκρον ἄωτον* (als winziger Tropfen eine Spitzenauslese). Die Formulierung *ἄκρον ἄωτον* bezeichnete ursprünglich eine Art Güteklasse eines Gewebes, meist von Wolle (vgl. Hom. Il. 13,599; 13, 716; Od. 1,443), aber auch z. B. von Leinen (vgl. Il. 9,661: *λίνοιοί τε λεπτὸν ἄωτον*). Als Eigenschaft sprachlich-musikalischer Elaborate begegnet sie erst bei Pindar (Isthm. 1,50–51), dort ebenfalls mit Biene (Pyth. 10,53–54) bzw. Strömung (Isthm. 7,16–19) verbunden. Zu den Implikationen dieses Homer-Pindar-Recyclings vgl. Williams 1998, 5. Die anempfohlene Reinheit ist sicher nicht als poetische Reinheit in dem Sinne zu verstehen, dass nur ein Subtext, nur eine literarische Form, nur eine Bildersprache als Ideal deklariert werden. Im Gegenteil scheint eine eklektizistische Mischung von Elementen nahegelegt, welche allerdings nicht von x-beliebigen Subtexten genommen werden sollen (vgl. Ap. 110: *οὐκ ἀπὸ παντὸς*). Wie der möglicherweise in Ap. 110 insinuierte Kanon bleiben jedoch auch die Prinzipien des proklamierten Eklektizismus im Dunkeln.

⁹⁴⁶ *Fabula* kann auch für *fama* stehen, s. Rothstein 1898, 221–222.

⁹⁴⁷ S. Hor. carm. 3,1,1.

bekannten Topos der Selbstdarstellung zurückgeht: σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια.⁹⁴⁸ Einige Forscher stellen für *puris* sogar eine spezifischere Bedeutung in den Raum: Reine Ohren eigneten sich demnach besonders gut, um Nuancen differenziert herauszuhören, also um Klangqualität zu würdigen⁹⁴⁹ oder um Gehörtes kritisch beurteilen zu können.⁹⁵⁰ Eine so herausgehobene Stellung des Klanges bei der Konzeption des Poesieideals liegt jedenfalls auch dem kallimacheischen Bild zugrunde.⁹⁵¹

Properz artikuliert sein artistisches Exklusivitätsansinnen also gleichermaßen auf erotischer (V. 7. 11–12), poetischer (V. 7. 12) und mindestens lese-politischer Ebene (V. 13–14), da er ja explizit einige Rezipientengruppen ausschließt. Man könnte hier auch den Begriff der Werkpolitik bemühen:⁹⁵² Durch sein Werk schreibt Properz hier die Literaturgeschichte in seinem Sinne um und erschafft die Nische, in die keiner so gut passt wie er.

2,34: Properz als *alter Vergilius*

Nicht um den Pöbel, vielleicht aber um falsche Freunde, scheint es in einem weiteren Gedicht des zweiten Buches, nämlich in der Epilog-Elegie 2,34, zu gehen. Beginnt man erst in Zeile 25 zu lesen, scheint man – wie Hans-Christian Günther treffend formuliert – eine „elegische[]“ Standardszene mit dem verliebten Freund“ vor sich zu haben, wie sie auch bei Horaz *carm.* 1,27 und 2,4 begegnet.⁹⁵³ Die vorangehenden Zeilen (1–24) erinnern eher an Catull 77, wo dieser beklagt, den Preis der Freundschaft mit (einem nicht näher bekannten) Rufus damit bezahlt zu haben, dass jener ihm die Geliebte entrissen habe: Denn Properz beschuldigt den angeredeten Lynceus,⁹⁵⁴ seine Geliebte Cynthia berührt zu haben (V. 10). Und so mögen denn die Ratschläge im zweiten Teil (V. 25–94) über die Eigenschaften derjenigen Dichtung, die in Liebesdingen den gewünschten Erfolg bringe, nicht so recht zu den Anfangszeilen (1–24) passen: Denn Properz würde schließlich seinem

⁹⁴⁸ S. Kallim. epigr. 2,4 Asper = 28,4 Pfeiffer. Ähnlich ist auch der Tenor in *ait. fr.* 1,25–28 Harder.

⁹⁴⁹ S. Butler u. Barber 1996, 212.

⁹⁵⁰ So Lloyd-Jones 1963, 82, der eine Verbindung zu Poseidipps Sphragis (118,2 AB = SH 705,2) in Betracht zieht.

⁹⁵¹ S. Fn. 945. Zur Relevanz des Klangs in der römischen Literatur s. grundsätzlich oben S. 25, m. Fn. 133.

⁹⁵² Dazu oben 52–52.

⁹⁵³ S. Günther 2010, 33.

⁹⁵⁴ Laut Boucher 1958 könnte es sich dabei um ein Pseudonym für Lucius Varius Rufus handeln, den Horaz in seiner *Recusatio* (*carm.* 1,6) als Stellvertreterdichter vorschlägt; s. Cairns 2006b, 296 m. Anm. 3 und 4 für einen Überblick über zustimmende und ablehnende Forscherstimmen sowie zur Möglichkeit, dass es ein sprechender Kosenamen sein könnte (299–300).

Nebenbuhler Ratschläge an die Hand geben, mit welcher Dichtung eine Cynthia restlos zu erobern wäre.⁹⁵⁵

Im hier zu analysierenden zweiten Teil (V. 25–94) kann man strukturell vier ungleiche Abschnitte identifizieren (A1–C). Davon zerfällt der längste (B) in drei Segmente (a, b1, b2). Recusatio-typisch wird den zurückgewiesenen (A2) bzw. fremden (b1, b2) Formen und Stoffen mit 22 bzw. 20 Versen besonders viel Raum gegeben. Die Komposition der Elegie lässt sich schematisch folgendermaßen aufschlüsseln:

Strukturübersicht						
Teil	Vers	S.-teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A1	25–32			Form(en) der Liebe	Lynceus	8
A2	33–54			keine Form(en) der Liebe	Lynceus	22
B	55–80			<i>aemulatio</i>		12
		a	55–60	Elegie	Properz	6
		b1	61–66	<i>Aeneis</i>	Vergil	6
		b2	67–80	<i>Eklogen, Georgica</i>	Vergil	14
C	81–94			(Geschichte der) eigene(n) Form	Vorläufer, Properz	14

Die(ser) Elegie(teil) (A1) beginnt mit einer Apostrophe an Lynceus, der sich offenbar spät im Alter noch einmal verliebt hat:

- 25 Lynceus ipse meus seros insanit amores!
solum te nostros laetor adire deos.
quid tua Socraticis tibi nunc sapientia libris
proderit aut rerum dicere posse uias?
aut quid † erechthi † tibi prosunt carmina lecta?
- 30 nil iuuat in magno uester amore senex.
tu potius memorem Musis⁹⁵⁶ imitere Philitan
et non inflati somnia Callimachi.
- 25 Lynceus selbst, mein Freund, rast vor später Liebe!
Allein darüber freue ich mich, dass du dich unseren Göttern nährst.
Was wird deine Weisheit aus sokratischen Büchern dir nun
nützen oder dass du der Dinge Lauf nennen kannst?
Oder was nützen dir die Lieder † des Erechtheus †, die du gelesen hast?
- 30 Nichts hilft in großer Liebe euer Greis.
Du solltest eher den unter den Musen nicht vergessenen Philetas nachahmen
und die Träume des nicht aufgeblähten Kallimachos.

Lynceus wird explizit weder für die Wahl seines Liebesobjektes gescholten – was schon sehr ungewöhnlich wäre, wenn es Cynthia sein sollte – noch – wie schon in der Komödie,

⁹⁵⁵ Auch Butler u. Barber 1996, 255 und Mitchell 1985, 52. 57, Anm. 10 nehmen den Beginn eines neuen Gedichtes ab V. 25 an. S. Cairns 2006b, 295 m. Anm. 1 mit Belegen für die seltenere „unitarische“ Meinung, der er sich gleichwohl anschließt. Die durchaus topische Klage des *magister amoris*, seine Ratschläge würden jetzt anderen nützen (s. etwa Tib. 1,6,9–14), fehlt hier, sodass nicht davon ausgegangen werden kann, dass Properz eine Variation dieses Topos versucht.

⁹⁵⁶ Ich weiche hier von dem Text in Fedeli 1994 ab, der den gesamten Passus *satiis memorem musis* (V. 31) für völlig verdorben hält und in Cruces setzt, und gebe den Text von Heyworth 2007b wieder. Dieser belässt die im ältesten Codex, dem Guelferbytanus Gudianus 224 aus dem 12. Jahrhundert, überlieferte Wortfolge *memorem musis*, wobei er *musis* nicht als Metapher für Gedicht ansieht, sondern konkret als Musen fasst und darum als *Musis* abdruckt (vgl. dazu Mitchell 1985, 56).

aber auch in der augusteischen Dichtung sonst topisch⁹⁵⁷ – für seine verspätete Liebe. Das einzige, das gleichwohl vielleicht auf einen nicht ernst zu nehmenden Adressaten hindeuten könnte, sind die vielen Zischlaute in V. 25–26. Diese könnten bedeuten, dass die Anrede an Lynceus nur als Pseudo-Anlass vorgeschoben wird, um Wichtigeres zu verkünden. So wie man auch sonst davon ausgehen muss, dass das Drängen eines Maecenas nach preisenden, epischen Gedichten eben nur einen willkommenen Pseudo-Anlass und eine passende Kontrastfolie⁹⁵⁸ dafür abgeben, die eigene Dichtung zu konturieren. In einer Art Exposition wird Lynceus eine Abwendung von den bereits zu Gemüte geführten griechischen Philosophieabhandlungen (V. 27–28) und Liedern (V. 29–30)⁹⁵⁹ empfohlen und stattdessen zu einem aktiven Imitieren der Dichtung eines Philetas und Kallimachos geraten. Hans-Peter Syndikus sagt passend zu dieser Stelle: „Das Wort *somnia* weist auf den Traum des *Aitien*-Prologs hin, in dem die Musen Kallimachos zu seiner Dichtung inspirieren. Das zeigt gut, daß *imitere* keine Motiv-, sondern eine Stilnachfolge meint.“⁹⁶⁰ In der Tat ist es also nicht so sehr der Stoff der Liebe, der Lynceus empfohlen wird, um seine eigenen Liebesangelegenheiten besser in den Griff zu bekommen, als die Form Elegie, denn die *Aitien* – so weit man das in ihrem fragmentarischen Zustand beurteilen kann – sind nicht primär erotische Gedichte. Dass hier in Gedicht 34 nicht der Inhalt der jetzigen Lebenssituation Lynceus’ kritisiert wird, also das ‚Objekt seiner Begierde‘, sondern dann schon eher die ‚Form‘, nämlich sein Alter und seine hilflose Reaktion darauf, wäre ein weiteres Indiz dafür, zwei getrennte Gedichte anzunehmen. Im Übrigen zeigt dies, dass sich der Primat der Form auch auf andere Ebenen als nur auf die (meta-)poetische erstreckt.

In einem zweiten Teil (A2) widmet sich das elegische Ich ausführlich dem Zurückzuweisenden:

nam rursus licet Aetoli referas Acheloi,
fluxerit ut magno fructus amore liquor,
35 atque etiam ut Phrygio fallax Maeandria campo
 errat et ipsa suas decipit unda uias,
 qualis et Adrasti fuerit uocalis Arion,
 tristis ad Archemori funera uictor equus:

⁹⁵⁷ S. oben S. 93 m. Fn. 547. Anders als hier (V. 27–28) werden in Anschluss an eine der in Fn. 547 angeführten Properz-Stellen (3,5,23–24) übrigens just (natur-)philosophische Studien als altersgemäße Beschäftigungen anvisiert (3,5,25–26).

⁹⁵⁸ S. Miller 2009, 77: „[T]he emerging epic serves as a familiar foil for the elegist’s self-definition.“

⁹⁵⁹ Laut Cairns 2004, 311 und Cairns 2006b, 211 wird in V. 27–28 auf die philosophischen, in V. 29–30 auf die epigrammatischen Werke von Philodem von Gadara angespielt, der als junger Mann nach Athen gezogen war. Der Grund, warum Properz von diesem abrate, liege an dessen epikureischer Auffassung von Dichtung und zwischenmenschlichen Beziehungen, die nicht förderlich sei. (Es leuchtet nicht so ganz ein, warum Cairns 2004, 316 dann trotzdem schlussfolgert, dass Philodem seinen beiden Schülern Varius und Vergil als Türöffner zum Maecenas-Kreis gedient haben soll.) Die käufliche Liebe, auf die in V. 71 mit Bezugnahme auf Vergils *Eklogen* angespielt wird, dort aber nicht so auftaucht, würde sich vielleicht auch mit Blick auf Philodems epigr. 10, 11, 17, 18, 20, 21 Sider besser in das Gedicht fügen (Cairns 2004, 314).

⁹⁶⁰ Syndikus 2010, 209 m. Anm. 437. Vermutlich spielt auch V. 31 auf ein (nicht erhaltenes) Gedichtproimion (des Philetas) an.

- † non amphiareae prosint tibi † fata quadrigae
 40 aut Capanei magno grata ruina Ioui.
 desine et Aeschyleo componere uerba coturno,
 desine, et ad mollis membra resolue choros!
 incipe iam angusto uersus includere torno,
 inque tuos ignis, dure poeta, ueni!
 45 tu non Antimacho, non tutior ibis Homero:
 46 despicit et magnos recta puella deos.
 51 harum nulla solet rationem quaerere mundi,
 52 nec cur fraternis Luna laboret equis,
 53 nec si post Stygias aliquid restabit † erumpnas †,
 54 nec si consulto fulmina missa tonent.
 47 sed non ante graui[s] taurus succumbit aratro,
 48 cornua quam ualidis haeserit in laqueis,
 49 nec tu tam duros per te patieris amores:
 50 trux tamen a nobis ante domandus eris.
- Denn magst du auch abermals vom Ätolischen Acheloos berichten,
 wie geflossen ist, von großer Liebe gebrochen, sein Wasser,
 35 und sogar dass auf Phrygischem Feld der betrügerische Mäander
 irrt und selbst die Welle über seine Wege täuscht,
 derart wie auch des Adrastus Redner Arion gewesen ist,
 sein Pferd, trauriger Sieger bei den Ehrenspielen für Archemorus:
 † Nicht nützen werden dir der amphiaraoischen † Quadriga Schicksalssprüche
 40 oder des Capaneus' Sturz, dem großen Jupiter lieb.
 Hör auch auf, Worte für den aischyleischen Kothurn zusammenzusetzen
 hör auf, und zu sanften Chören bewege die Glieder!
 Beginne schon Verse einzuführen auf enger Drehbank,
 zu deinen eigenen Feuern, harter Dichter, komm!
 45 Du wirst nicht sicherer gehen als Antimachus, nicht sicherer als Homer:
 46 Es sieht auch auf große Götter herab, das aufrichtige Mädchen.
 51 Von diesen pflegt keine nach dem Grund der Welt zu fragen,
 52 noch warum sich Luna mit des Bruders Rossen abmüht,
 53 nicht ob uns nach den stygischen † Wellen † irgendetwas verbleiben wird,
 54 nicht ob die geschickten Blitze auf Geheiß hin einschlagen.
 47 Aber nicht mag dem schweren Pflug sich der Stier unterwerfen,
 48 bis er die Hörner in starke Seile hängt,
 49 auch du wirst so harte Liebschaften nicht aus freien Stücken ertragen,
 50 als Störrischer musst du dennoch von uns vorher gezähmt werden.

Lynceus soll sich weder einer Herakleis (V. 33–36) noch einer Thebais (V. 37–39) und auch keiner Tragödie widmen. Dabei gilt die Zurückweisung sichtlich mehr diesen Formen als den Stoffen, denn es werden teilweise gerade die Liebesepisoden des Herakles-Mythos anzitiert.⁹⁶¹ Auch die spätere Formulierung *mollis ... choros* (V. 42) weist in diese Richtung. Das Wörtchen *rursus* (V. 33) deutet an, dass er dies schon allein deswegen unterlassen sollte, weil er nicht der erste wäre, und es gilt ja eher, *eigene* Feuer (V. 44) zu entfachen. Der Hauptgrund liegt allerdings anderswo. Nicht darin, dass sein Talent für diese Gattungen möglicherweise nicht ausreichend sein könnte:⁹⁶² Nein, selbst ein Homer

⁹⁶¹ S. V. 33–34 Acheloos als Mitbewerber um Deianira, V. 35–36 die Anspielung auf die Omphale-Episode.

⁹⁶² Auch Kallimachos spricht sich ja nicht gegen einen neuen Homer aus, er zweifelt nur daran, dass es so einen noch geben kann.

oder ein Antimachos wären vor einer vernichtenden Rezeption beim weiblichen Publikum nicht sicher (V. 45–46),⁹⁶³ und darauf, eine solche zu vermeiden, kommt es hauptsächlich an. Ähnlich wie in 2,13a, die orphische, wird hier epische und tragische Dichtung nicht um ihrer selbst willen zurückgewiesen, und auch nicht aus mangelnder Berufung wie in 2,1,⁹⁶⁴ sondern aus rezeptionsästhetischen Gründen.⁹⁶⁵

Nach den Zurückweisungen folgt nun der mittlere Teil (B), der mit Empfehlungen beginnt:

- 55 aspice me, cui parua domi fortuna relictæ est
nullus et antiquo Marte triumphus aui,
ut regnem mixtas inter conuiuia puellas
hoc ego, quo tibi nunc eleuor, ingenio!
me iuuat hesternis positum languere corollis,
60 quem tetigit iactu certus ad ossa deus;
Actia Uergiliu[m] custodis litora Phœbi,
Caesaris et fortis dicere posse ratis,
qui nunc Aeneae Troiani suscitât arma
iactaque Lauinis moenia litoribus.
65 cedite Romani scriptores, cedite Grai!
66 nescio quid maius nascitur Iliade.
77 tu canis Ascraei ueteris praecepta poetae,⁹⁶⁶
78 quo seges in campo, quo uiret uua iugo.
79 tale facis carmen docta testudine, quale
80 Cynthius impositis temperat articulis.
67 tu canis umbrosi subter pineta Galaesi
Thyrsin et attritis Daphnin harundinibus,
utque decem possint corrumpere mala puellas
70 missus et impressis haedus ab uberibus.
felix, qui uilis pomis mercaris amores!
huic licet ingratae Tityrus ipse canat.
felix intactum Corydon qui temptat Alexin
agricolae domini carpere delicias!
75 quamuis ille sua lassus requiescat auena,
laudatur facilis inter Hamadryadas.
- 55 Betrachte mich, dem kleiner Reichtum zu Hause zurückgeblieben ist,
kein Triumph des Vorfahren aus früherem Krieg gehört,
wie zwischen versammelten Mädchen ich als Tischherr throne,

⁹⁶³ Vgl. Prop. 1,9,11: *plus in amore ualet Mimnermi uersus Homero*. Vgl. ferner Gurval 1995, 172. Für *tutus* als literaturtheoretischen Terminus vgl. Hor. ars 28, wo *tutus* freilich kein Ideal darstellt.

⁹⁶⁴ Trotzdem bleibt auch 2,34 im ‚Bild‘ der Berufung, die in 2,1 an physischen Merkmalen festgemacht worden war: Die kleine Werkbank (*angusto ... torno*, V. 43), auf der die Verse gedreht werden sollen, nimmt wörtlich den zu engen Brustkorb Kallimachos’ aus 2,1,40 (dazu oben S. 158) auf.

⁹⁶⁵ Ähnlich Tib. 2,4,15–20, dazu Herrmann 2001, 507: „Die größeren Formen sind seiner Meinung nach weder inattraktiv noch jenseits seiner Kräfte, sondern schlicht unnütz.“

⁹⁶⁶ Der hier gegebene Text ist – wenn man so will – eine Synthese von Fedeli 1994 und Heyworth 2007b: Während ich (beim Buchstabenlaut) meist Fedeli 1994 folge, habe ich wie Heyworth 2007b die auf Ribbeck zurückgehende Umstellung der V. 77–80 hinter V. 66 übernommen. Schon die so entstehende chronologisch umgekehrte Werkabfolge *Aeneis* – *Georgica* – *Eklogen* finde ich überzeugend. Aber vor allem die (Anti-)Klimax mit den *Eklogen* zum Schluss, die Properz als ‚Vorläufer‘-Dichtung inszeniert (diese Inszenierung wird auch von Forschern bemerkt, die den Text von Fedeli 1994 zugrundelegen), wirkt von der ‚Dramaturgie‘ der Elegie her effektiver. Für diese spricht sich auch Günther 1997, 32 aus, ohne aber dabei (im Gegensatz zu Heyworth 2007b) auch die auf Müller zurückgehende Transposition der V. 47–50 hinter V. 54 aufzugeben.

- ich, durch das Talent, durch das ich für dich nun herabgesetzt werde!
 Mir soll es gefallen, mich zu fläzen, gelegt auf die gestrigen Kränze,
 60 mir, den der sichere Gott mit seinem Schuss bis ins Mark getroffen hat;
 dem Vergil [soll es gefallen], die Strände von Actium, über die Phoebus wacht,
 und des Caesar tapfere Flotte feiern zu können,
 der nun des trojanischen Aeneas Waffengänge in Bewegung setzt,
 und die an Laviniums Küste in die Höhe errichteten Mauern.
 65 Weicht ihr römischen Schriftsteller, weicht ihr griechischen!
 66 Ich weiß nicht, was größer geboren wird als die *Ilias*.
 77 Du besingst die Lehren des alten Dichters aus Ascra,
 78 auf welchem Feld die Saaten, auf welchen Bergrücken die Rebe in Kraft stehen.
 79 So machst du das Lied, wie mit gelehrter Leier
 80 der Cynthier es macht, nachdem er die Finger daraufgelegt hat.
 67 Du besingst unter den Pinien des schattigen Galaesus
 Thyrsis und Daphnis auf abgenutzter Hirtenpfeife,
 wie zehn Äpfel die Mädchen verderben können,
 70 und ein Böckchen, das genommen worden war von den eingedrückten Eutern.
 Glückliche, der du mit Äpfeln billige Lieben kaufst!
 Für diese Undankbare mag Tityrus selbst singen.
 Glücklicher Corydon, der den unberührten Alexis angeht,
 um des ländlichen Herrn Wonnen zu pflücken!
 75 Mag jener müde von seiner Flöte ruhen,
 gelobt wird er unter den leicht zu begeisternden Hamadryaden.

Empfohlen wird ein Stil,⁹⁶⁷ dessen Hauptcharakteristikum darin liegt, dass man mit ihm als Dichter unter Frauen bestehen kann (V. 57). Oberflächlich betrachtet könnte man hinter der Aussage des Dichters, seines Eigentums verlustig gegangen zu sein (V. 55), Kritik an Augustus' Landreform vermuten. In ähnlicher Weise ließe sich auf den ersten Blick auch der Stolz auf das Fehlen eines beeindruckenden Stammbaums (V. 56) als Abkehr von traditionellen römischen Werten deuten. Auf der Ebene des dichterischen Self-Fashionings wird jedoch gerade eine Autokratie (V. 57: *regnem*) bedingungslos empfohlen: Diesem Streben nach Herrschaft (über die Frauenwelt) ist alles andere untergeordnet. Die poetologischen Empfehlungen, sein Werk ganz nach den ‚rezeptionsästhetischen‘ Erwartungen auszurichten, scheint politische Praktiken nahezulegen, die ganz nach den Stimmen aus dem Volk ausgerichtet sind.

Ebenfalls aus rezeptionsästhetischen Gründen wird Vergil hier, dem immerhin 20 Verse von 94 gewidmet sind, vor allem als Dichter der *Georgica* (V. 77–80) und *Eklogen* (V. 67–76) vorgestellt, mit je einem Vers pro Ekloge⁹⁶⁸ bzw. Buch, und weniger als Dichter der *Aeneis* (V. 61–66). Dieser Umstand dürfte nicht nur der Tatsache geschuldet sein, dass

⁹⁶⁷ Dass einzig der Stil von Homer, Antimachos und Aischylos (und nicht ihr Stoff) zurückgewiesen wird, darauf beharrt Günther 1997, 84 und würde deswegen V. 39–40 tilgen. Worin dieser Stil besteht, wird fast ausschließlich *ex negativo* gesagt, z. B. *non inflati* (V. 32); die wenigen positiven Bestimmungen lauten: *mollis ... chorus* (V. 42), *angusto torno* (V. 43).

⁹⁶⁸ S. dazu Thomas 1999, 263–266, der die artistische Intertextualitätsleistung Properz' herausarbeitet (jeder Vers über die *Eklogen* [67–76] zitiert jeweils eine andere Ekloge Vergils – womit auf alle zehn angespielt wird).

Vergils Epos noch im Entstehen begriffen und nur in Grundzügen bekannt war.⁹⁶⁹ Dem vergilischen Epos sind lediglich sechs Verse gewidmet, also angesichts des tradierten *Aeneis*-Werks nur einer für je zwei Bücher, und das obwohl es positiv vor aller anderen griechischen und römischen Dichtung dieser Art hervorgehoben wird (V. 65). Der Satz *nescio quid maius nascitur Iliade* (V. 66) gilt natürlich der *Aeneis*. Er gilt aber auch den *Georgica* und den *Eklogen*.⁹⁷⁰ Denn wie auf den Archegeten des Epos wird auch auf den *πρῶτος εὔρετής* des Lehrgedichts, Hesiod (V. 77: *Ascraei*), respektive der Bukolik, Theokrit (V. 68: *Thyrsin ... Daphnin*),⁹⁷¹ angespielt. Darüber hinaus könnte V. 66 – eingedenk des V. 14 des Einleitungsgedichts zum zweiten Buch (*tum uero longas condimus Iliadas*) – unbescheiden⁹⁷² selbstreferentiell gemeint sein. Immerhin wird hier die Treffsicherheit der Gottheit hervorgehoben, die in der eigenen Dichtung prominent vertreten ist (V. 26: *nostros ... deos*): diejenige Amors (V. 60: *certus ... deus*) und gerade nicht diejenige des für Actium und das Epos zuständigen Phoebus (V. 61).⁹⁷³ Es ist diese im übertragenen Sinn erotische, aber konkret kriegerische Überlegenheit von Amors Pfeilen, die es vermag, die mit einem militärischen *cedite* direkt apostrophierten römischen und griechischen Autoren zur Kapitulation zu zwingen. Zudem wird Vergil hier in den ersten Versen zuvörderst als ‚Stellvertreter‘ vorgestellt: eine Dichterfigur, wie man sie auch aus anderen Recusationes⁹⁷⁴ kennt, die für die zurückgewiesene Gattung besser geeignet zu sein scheint. Diesem Stellvertreter Vergil wird hier nach Vollendung seiner *Aeneis* eine Augusteis anempfohlen.

⁹⁶⁹ Nimmt man ein konstantes Arbeitstempo Vergils an, wie es die *Vita Suetoniana-Domitiana* nahelegt (*mane plurimos versus dictare solitus ac per totum diem retractando ad paucissimos redigere, non absurde carmen se more ursae parere dicens et lambendo demum effingere*), könnte zum Zeitpunkt der Publikation von Prop. 2,34 bereits ein knappes Drittel der *Aeneis* vorliegen. Nicht umsonst spricht Cairns 2006b, 221 von „misrepresentations of Virgil’s *Eclogues*, *Georgics* and *Aeneid* in elegy 2.34.“ Später (318) konstatiert Cairns eine Transformation von Vergils *Eklogen* in „Pseudo-Elegien“. Der Faden wird von O’Rourke 2011 weitergesponnen. Vgl. auch Stahl 1985, 172–188 mit älterer Literatur zur ambivalenten Komplimentierung Vergils in V. 59–66. Mitchell 1985, 51–52 und Benediktson 1989, 45 sehen keine Ambivalenz, sondern Kritik, ähnlich auch Lowrie 2009, 185: „Vergil is the primary model against whom Propertius defines himself in terms of both ideology and genre.“ Thomas 1986, 71, Anm. 2 sieht Properz in V. 65–66 Ironie und Antipathie artikulieren. Uneingeschränktes Lob sieht dagegen Newman 1997, 220.

⁹⁷⁰ Vgl. Laird 1999, 32: Er zeigt, wie V. 66 auf eine verwickelte Weise durch das Zitat von Verg. ecl. 4,1 (*maiora*) und 4,5 (*nascitur*) den *Eklogen* selbst gilt, deren ‚Geburt‘ im properzianischen Text ja noch bevorsteht (V. 67–76).

⁹⁷¹ Natürlich sind die Namen Thyrsis und Daphnis auch Anspielungen auf Verg. ecl. 7 und 5, aber eben besonders auch auf Theokr. eid. 1, wo Thyrsis ein Lied über Daphnis zum Besten gibt.

⁹⁷² Ähnlich schon Jacoby 1905, 56, Anm. 2: „Deutlich tritt die ironisch gefärbte Hochachtung und das leichte Ueberlegenheitsgefühl der Liebesdichter in Stücken wie Properz [...] II 34 [...] hervor.“

⁹⁷³ Möglicherweise hat dieser Vers Ovid zu met. 1,452–473 (dazu unten Fn. 1205) inspiriert.

⁹⁷⁴ S. Hor. carm. 1,6; 2,12; 4,2 unten Kap. 3.2.5. Vgl. dazu schon Lucas 1900, 329, der als Teildefinition für Recusatio „die Abwälzung des Auftrages auf eine andere Dichtgattung“ ansetzt.

Ausgiebig gelobt und zitiert werden dagegen, wie schon erwähnt, Vergils frühere ‚kleine‘ Schriften.⁹⁷⁵ Properz mag diese wieder in Rezeptionsästhetischer Hinsicht übertrumpfen. Vergils Schäfer vermögen es mühelos, *puellae* mit Äpfeln zu gewinnen (V. 69–71), Wonnen wie Früchte zu ernten (V. 73–74) und das Lob zugänglicher Nymphen zu ergattern (V. 75–76). Properz dagegen wird – dabei die Pose des Bukolikers und Lehrdichters engführend – als *magister amoris* (V. 81–82) dem Publikum beistehen, das wie er eine *dura puella* (2,1,78) zu erobern hat. Dabei ist unausgesprochen klar, dass Properz in typisch artistischer Art und Weise das schwer zu Erobernde sehr und das leicht zu Erobernde gering schätzt: Dies wird etwa an dem – poetologisch zu lesenden – *non inuat e facili lecta coroni iugo* in 4,10,4 explizit.⁹⁷⁶ Die intradiegetischen Bedingungen des *Eklogen*-Kosmos sind also auf dem Boden des erotischen und poetischen Diskurses als unwahrscheinliches und eigentlich falsches Wunschbild entlarvt.⁹⁷⁷ Die Frage, ob sich auch andere Schriften Vergils diesen ‚Vorwurf‘ gefallen lassen müssen, also ob auch die *Aeneis* nur ein Wunschbild eines sich teleologisch entwickelnden Geschichtsbildes liefern, wird implizit nahegelegt, aber nicht expliziert.

Die im vorangehenden Teil (B) im Fokus stehende Stilisierung Vergils als Wegbereiter und die sorgfältige Herausstellung der *aemulatio*-Fähigkeiten beider, erreichen im Schlussteil (C) ihren Kulminationspunkt:

- 81 non tamen haec ulli venient ingrata legenti,
sive in amore rudis sive peritus erit.
nec minor hic animis, [a]ut sit minor ore, canorus
anseris indocto carmine cessit olor.
- 85 haec quoque perfecto ludebat Iasone Varro,
Varro Leucadiae maxima flamma suae;
haec quoque lascivi cantarunt scripta Catulli,
Lesbia quis ipsa notior est Helena;
haec etiam docti confessa est pagina Calvi,
- 90 cum caneret miserae funera Quintiliae.
et modo formosa quam multa Lycoride Gallus
mortuus inferna vulnera lavit aqua!
Cynthia † quin etiam † versu laudata Properti,
hos inter si me ponere Fama volet.

⁹⁷⁵ Das gilt umso mehr, als V. 67 nicht nur auf eine kleine Schrift Vergils (georg. 4,126), sondern vor allem auf eine kleine Schrift Varius' anspielt: und zwar auf die – epikureisch inspirierte und damit gut zu der in den Elegien rekurrenten *carpe-diem*-Rhetorik passenden – Schrift *De morte* (4,1). Zugegebenermaßen ist diese einzig erhaltene hexametrische Schrift des Varius qua Metrum nicht so ‚klein‘ wie eine Elegie, aber sicherlich immer noch ‚kleiner‘ als sein angenommener, aber verlorener Panegyrikos auf Augustus (vgl. dazu Cairns 2006b, 312 m. weiterer Lit.), zudem soll sie laut Macrobius (Sat. 6,2,20. 1,40. 2,19. 1,39) ein Hypotext Vergils sein: Auf drei intertextuelle Verweise in den ‚kleinen‘ Schriften (ecl. 8,85–89; georg. 2,506; 3,115–117) komme nur einer in der ‚großen‘ (Aen. 6,621–622).

⁹⁷⁶ Vgl. Prop. 1,8,42b: *Cynthia rara mea est!* Auch das Ende von 2,13a war ja von Exklusivitätsansinnen geprägt, dazu oben S. 165–166.

⁹⁷⁷ Zu dieser grundsätzlich entgegengesetzten Tendenz von Bukolik und Elegie vgl. Veyne 1983, 117. Ich will damit nicht unterstellen, dass die Bukolik nicht (stellenweise) auch parodische Reflexion ihres doppelten Bodens sein kann (vgl. dazu Gall 2006, 33): Entscheidend ist, dass Properz eben vor dem Hintergrund bukolischer Doppelbödigkeit nicht bukolisch dichten will.

- 81 Nicht dennoch werden diese Zeilen irgendeinem Leser unangenehm sein,
 ob er in Liebesdingen unbewandert, ob er erfahren ist.
 Nicht in solchen Zeilen an Geist geringer, mag er auch geringer an Mund sein, weicht der Sing-
 Schwan durch der Gans ungelehrtes Lied.
- 85 Solches auch spielte nach seinem vollendeten *Iason* Varro,
 Varro, die liebste Flamme seiner Leucadia.
 Solches sangen auch die Schriften des lasziven Catull,
 der als Lesbia selbst bekannter als Helena ist;
 solches hat auch die Buchseite des gelehrten Calvus bekannt,
- 90 als sie die Begräbnisfeierlichkeiten der unglücklichen Quintilia besang.
 Und wie viele, soeben von der schönen Lycoris beigebrachten Wunden wusch Gallus,
 tot, in den unterirdischen Gewässern!
 Cynthia † ja sogar sie † wird durch den Vers des Properz gelobt,
 wenn mich Fama unter diese stellen mag.

Nachdem in V. 65 namenlose Schriftstellerkollegen Vergil weichen mussten, ist es nun der Vergil (V. 83–84: *canorus ... olor*) der ‚kleinen‘ Schriften (V. 83: *minor ore*) selbst, der Properz weicht (V. 84: *cessit*). Diese ‚kleinen‘ Schriften, *Eklogen* und *Georgica*, sind aber *pace* Verg. ecl. 9,36 keine Gänselieder und auch nicht weniger ingeniös (V. 83: *nec minor hic animis*) als die *Aeneis*.⁹⁷⁸ Es ist also kein geringes Erbe, das Properz sich anzutreten anschickt. Vielleicht soll mit dieser verklausulierten Sprechweise sogar noch etwas Weiteres in der Schwebe belassen werden: nämlich ob Properz’ Dichterkarriere nicht doch potentiell wie die Vergils ablaufen könnte und auf leichtere Zeilen gewichtigere folgen könnten.⁹⁷⁹ Diese Deutung hätte aber auch Konsequenzen für die Recusatio-Form als solche: 2,34 wäre demnach als Ankündigung der zurückgewiesenen Gattung aufzufassen. Vielleicht hätten die gewichtigeren Zeilen aber auch im Sinne dessen, was Cairns allgemein zur Recusatio sagt,⁹⁸⁰ nicht zwingend eine *Aeneis*, sondern ein neues Elegienbuch kallimacheischen Zuschnitts⁹⁸¹ insinuieren können.

Die zum Gedichtende vorgebrachte, nicht mehr ganz so ehrgeizige Hoffnung wird dagegen ganz unverklausuliert vorgetragen und mit vier für die Gattung Elegie einschlägigeren Vorläufernamen verbunden.⁹⁸² Der Wunsch nach Rezeption durch Frauen und Liebende (V. 57. 81–82) ist nun demjenigen nach Rezeption durch die Nachwelt, nach *Fama* (V. 94), gewichen. Diese soll Properz in eine Linie mit Varro Atacinus (V. 85–86), Catull (V. 87–88), Calvus (V. 89–90) und Gallus (V. 91–92) stellen. War doch all diesen Dichtern mit Leucadia (V. 86), Lesbia (V. 88), Quintilia (V. 90) und Lycoris (V. 92)

⁹⁷⁸ Meine Übersetzung und Interpretation stützt sich (wie auch die von Fedeli 1994 in den Text aufgenommene Konjektur) auf Housman 1972, 275–276. Housman deutet (mit Bezug auf ecl. 9,29) den Schwan als Vergil, welcher in leichten Zeilen ebenso kongenial sei wie in ernsten.

⁹⁷⁹ S. Lowrie 2009, 187. Zu dieser Aszendenz-Vorstellung, die von Vergils Werk selbst inszeniert wird und so Rezeption und Wahrnehmung desselben lenkt vgl. Scheidegger Lämmle 2016, 111–134.

⁹⁸⁰ S. oben S. 143.

⁹⁸¹ Zu denken ist etwa an einen starken Schwerpunkt auf einem metapoetischen Diskurs wie in Prop. 3 oder an eine Kombination aitiologischer und panegyrischer Elemente wie in Prop. 4.

⁹⁸² Cairns 2006b, 298 kommt auf die in meinen Augen unplausible Deutung des *olor* als Varius, womit Properz für ihn dann ab V. 83 in jeweils einem Distichon fünf andere Dichter und schließlich sich selbst besingt.

ebenfalls eine (*scripta*) *puella* wie Cynthia zugefallen. Es ist nicht zufällig, dass Properz hier nur ein einziges Liebesobjekt benennt, obwohl ja (mindestens) im Falle Catulls mehrere geliebte Personen bekannt sind, da die Reduzierung auf ein Liebesobjekt der poetologischen Lesart der *puellae* Vorschub leisten soll. Zu Recht weist Pietro Pucci auf die Ambivalenz hin, die sich aus der Einordnung der *scripta puella* in diese imaginäre Stammtafel und dem Originalitätspostulat à la Kallimachos ergibt.⁹⁸³ Zufällig ist wohl auch nicht der Vergleich Lesbias mit Helena: Wenn Catulls Lieder also bekannter als Homers *Ilias* geworden sind, stehen die Chancen für Properz nicht schlecht, einen ähnlich hohen Rezeptionsgrad zu erreichen.⁹⁸⁴ Nachdem er schon bei der Darstellung des Vergil-Œuvres – mit der umgekehrt chronologischen Reihenfolge, den *Eklogen* als [Anti-]Klimax – Anpassungen vorgenommen hatte, schreibt er auch hier wieder die ‚Literaturgeschichte‘ in seinem Sinne um.⁹⁸⁵ Zwar haben Varro, Catull und Calvus auch Elegien gedichtet, aber nicht ausschließlich: Properz selbst geriert sich hier also als Fama dieser drei.⁹⁸⁶

Properz führt in dieser Elegie die Manipulierbarkeit von Literaturgeschichte vor Augen. Vergil wird für seine Bukolik und Lehrdichtung, Catull für seine Elegien gefeiert. Fama scheint ähnlich der *puella (scripta)* etwas zu sein, über das ein Dichter beliebig verfügen kann. Es bleibt offen, was das Movens dabei ist. Soll in einer Bewegung des Enthüllens und Aufklärens auf die Manipulierbarkeit von Geschichte, von Ideologie, von Erinnerung hingewiesen werden? Soll im Gegenteil die von Properz triumphatorisch angewandte Klitterung salonfähig gemacht werden? Immerhin weist 2,34 entschieden die Bescheidenheitstendenz des vergilischen Self-Fashionings in ecl. 9,33–36 zurück.⁹⁸⁷ In jedem Fall versteht sich Properz bestens darauf, die Aufmerksamkeit der Rezipienten so zu lenken, dass es der Stellung seines Werks zugutekommt.

⁹⁸³ S. Pucci 1978, 63, der auch noch die in anderen Elegien thematisierte Promiskuität Cynthias diesbezüglich zum Argument macht. Zu der genannten Ambivalenz s. schon oben S. 142.

⁹⁸⁴ Vgl. Prop. 3,1,33–38.

⁹⁸⁵ S. Sullivan 1976, 117: „[A] select and untrustworthy list of his predecessors in Roman love elegy.“ Vgl. ferner Cairns 2006b, 316.

⁹⁸⁶ Aus Sicht des modernen Lesers trifft das sogar (und eigentlich in noch höherem Maße) auf den nicht erhaltenen Gallus zu.

⁹⁸⁷ Vgl. dazu Butler u. Barber 1996, 261–262.

3,9: Die Mimesis des Recusatio-Verursachers

Wie allen hier diskutierten Properz-Recusationes wird auch der Elegie 3,9 der Charakter eines (gleichwohl kein Buch eröffnenden) Programmgedichtes zugesprochen.⁹⁸⁸ In ihm parallelisiert Properz sein Dichterschaffen mit der Lebensweise seines Patrons. Dadurch wird literarische Terminologie politisch, soziale Terminologie literarisch verwandt und diese Gemengelage zu einer aufwendigen und komplexen Recusatio verwoben.⁹⁸⁹

Komplex ist auch die Struktur der Elegie: Innerhalb eines vierzeiligen Rahmens (A1, A2), der das Patron-Klienten-Verhältnis thematisiert, werden vier größere Themenblöcke verhandelt: teils analogisierend aneinandergereiht, Kunst (B) und Leben (C), teils kontrastiv gegenübergestellt, Zurückgewiesenes (D1), Eigenes (D2). Einzig der Block, der das Leben des Patrons betrifft (C), lässt keine weiteren Unterteilungen zu: Maecenas' Leben wird also strukturell herausgehoben. Ihre Komposition kann schematisch folgendermaßen aufgeschlüsselt werden:

Strukturübersicht						
Teil	Vers	S.-teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A1	1–4			Patron-Klienten-Verhältnis	Maecenas, Properz	4
B	5–20			„naturgemäße“ Kunst		16
		a1	5–8		allgemein	4
		b	9–16		gr. bildende Künstler	8
		a2	17–20		allgemein	4
C	21–34			„bescheidenes“ Leben	Maecenas	14
D1	35–42			zurückgewiesene Kunst		8
		c1	35–36	„naturgemäße“ Fähigkeiten	Properz	2
		c2	37–42	zurückgewiesene Kunst	Theben, Troja	6
D2	43–56			„eigene“ Kunst		14
		d1	43–47	ideale „eigene“ Kunst	Kallimachos, Philetas	4
		d2	47–56	potentielle „eigene“ Kunst	Giganten, Rom	10
A2	57–60			Patron-Klienten-Verhältnis	Maecenas, Properz	4

Der Anfangsteil der Recusatio (A1) gilt Maecenas, genauer: der Andeutung eines von ihm in Auftrag gegebenen längeren Gedichtes:

Maecenas, eques Etrusco de sanguine regum,
 intra fortunam qui cupis esse tuam,
 quid me scribendi tam uastum mittis in aequor?
 non sunt apta meae grandia uela rati.

Maecenas, du Ritter von etruskischem Geblüt der Könige,

⁹⁸⁸ S. Gold 1982, 103, die eine weitere Parallele zu 2,1 darin sieht, dass auf beide Recusationes erotische Gedichte folgen. Die von ihr erwähnte (112) Wiederaufnahme des Vokabulars aus 3,9 in 3,10 (vgl. insbes. 3,9,57 m. 3,10,4 und 3,9,58 m. 3,10,3) erinnert an die (wohl von Hor. carm. 3,1–3 inspirierten) kontrastiven Anknüpfungsmethoden in Tib. 2,4, s. dazu unten Fn. 1144. Binder 1995, 144 sieht in der Gedichtanordnung sowohl von Buch 3 als auch von 4 ein bewusstes Streben nach Ambivalenz. Über den programmatischen Prolog- bzw. Epilog-Charakter von 2,1 bzw. 2,34 herrscht Einigkeit (s. dazu oben Fn. 861); für einige Forscher ist auch 2,13 eine programmatische Eröffnungselegie (s. dazu oben Fn. 931).

⁹⁸⁹ S. Gold 1982, 112.

der du innerhalb des Schicksals zu bleiben wünschst, des deinigen,
was schickst du mich auf des Schreibens Meer, das so weite?
Nicht sind große Segel geeignet für meine kleine Barke.

Dabei wird Horaz' erstes Odengedicht zitiert (carm. 1,1,1: *Maecenas atavis edite regibus*)⁹⁹⁰ und dessen Priamelstruktur evoziert, was den Boden für die folgende kontrastive Argumentationsstruktur bereitet. Das an ihn herangetragene Ansinnen weist Properz mit einem Verweis auf sein zu geringes Talent weit von sich. Seine inhaltliche Aussage findet ihre Entsprechung in der Faktur des Verses, so wird Properz' Verlorenheit auf dem weiten Meer der Groß-Dichtung durch ein Hyperbaton⁹⁹¹ abgebildet (V. 4).

Im folgenden zweiten Teil (B) baut Properz diese Zurückweisung weiter aus:

- | | |
|----|--|
| 5 | turpe est, quod nequeas, capiti committere pondus
et pressum inflexo mox dare terga genu.
omnia non pariter rerum sunt omnibus apta,
palma nec ex aequo ducitur una iugo.
gloria Lysippo est animosa effingere signa; |
| 10 | exactis Calamis se mihi iactat equis;
in Ueneris tabula summam sibi poscit Apelles;
Parrhasius parua uindicat arte locum;
argumenta magis sunt Mentoris addita formae;
at Myos exiguum flectit acanthus iter; |
| 15 | Phidiacus signo se Iuppiter ornat eburno;
Praxitelen propria uendit ab urbe lapis.
est quibus Eleae concurrat palma quadrigae,
est quibus in celeris gloria nata pedes;
hic satus ad pacem, hic castrensibus utilis armis: |
| 20 | naturae sequitur semina quisque suae. |
-
- | | |
|----|--|
| 5 | Schändlich ist es, was man nicht bewältigen kann, dem Kopf anzuvertrauen an Belastung
und belastet vor gebeugtem Knie den Rücken zu zeigen.
Alle Dinge sind nicht auf vergleichbare Weise für alles geeignet.
nicht wird eine Art von Siegespalme herabgeführt von der gleichen Anhöhe.
Der Ruhm des Lysipp ist es, lebendige Standbilder auszuformen; |
| 10 | durch naturgetreue Pferde drängt sich Kalamis mir auf.
mit einer Venus Bildnis hat für sich das Höchste gefordert Apelles;
Parrhasius beansprucht durch seine feine Kunst einen Rang;
Geschichten sind besonders hinzugefügt der Gussform Mentors;
hingegen umwindet des Mys' Akanthus einen schmalen Raum; |
| 15 | der phidische Jupiter schmückt sich mit elfenbeinerer Bildsäule;
den Praxiteles preist der Stein von seiner eigenen Stadt;
es gibt welche, mit denen die Siegespalme für das olympische Wagenrennen,
welche, mit denen in ihren schnellen Füßen angeborener Ruhm mitläuft;
dieser ist gezeugt für den Frieden, jener im Felde tauglich für die Waffen: |
| 20 | Seiner Natur folgt ein jeder Samen. |

⁹⁹⁰ Für Gold 1982, 104–105 versucht Properz hier Horaz lexikalisch zu überhöhen. Gold schlüsselt die genauen Parallelen auf (112) und deutet 3,9 letztlich als agonistische Transformation (113). Zu Maecenas' etruskischem Ursprung und Properz' 'etruskischem' Lebensgefühl vgl. Gold 1982, 105; Cairns 2006b, 271–272.

⁹⁹¹ V. 3: Genitivattribut (*scribendi*), Attribut (*tam uastum*) und Bezugswort (*in aequor*).

Zuerst schließt Properz eine allgemeine philosophische Betrachtung an, wonach nicht alle Dinge im gleichen Maße für alles geeignet seien (V. 7). Eine dem Hyperbaton in V. 4 vergleichbare Korrespondenz von Inhalt und Form prägt auch die weitere Ausgestaltung des Themas von den unterschiedlichen Eignungen: Im Hexameter werden nämlich Künstler herangezogen, die es durch großartige, im Pentameter jene, die es durch kleinere Kunst desselben Typus zu großem Ruhm gebracht haben.⁹⁹² Damit führt Properz allein durch die Möglichkeiten des Metrums die Überlegenheit des elegischen Distichons gegenüber rein hexametrischer Dichtung zu nuancierter Darstellung performativ vor. Überhaupt ist alles im Kleinen sehr sorgfältig komponiert. Die schon im horazischen Hypotext vorhandene (carm. 1,1,5) und hier in den allgemeinen Überlegungen angeführte Siegespalme (V. 8: *palma*) wird im Kontext der Sportkunst erneut aufgegriffen (V. 17: *palma ... quadrigae*), wobei gleichzeitig auch die akribisch geformten Pferde aus der Bildkunst des Kalamis (V. 10: *exactis ... equis*) evoziert werden. Eben durch diesen Vergleich mit Wagenrennen- und Sprintkunst (V. 17–18) wird die aus 2,1 und 2,34⁹⁹³ bekannte physische Komponente des mangelnden Talentes zwar implizit, aber doch effektiv ins Bewusstsein des Rezipienten gerückt. Ähnlich suggestiv wirkt auch die Parallelisierung von Friedens- und Kriegskünstler im Hexameter (V. 19). Zum einen werden die Unterschiede zwischen Frieden und Krieg so eingeebnet, zum anderen werden beide Dinge als nicht von Properz anvisierte Ziele charakterisiert: Denn es sind ja die im Pentameter genannten Künste, die in Analogie zur eigenen Kunst gedacht werden.

Im dritten Teil (C) wird das Korrespondenzverhältnis auf Maecenas und Properz übertragen:⁹⁹⁴

at tua, Maecenas, uitae praecepta recepi,
 cogor et exemplis te superare tuis.
 cum tibi Romano dominas in honore securis
 et liceat medio ponere iura foro,
 25 uel tibi Medorum pugnacis ire per hastas
 atque onerare tuam fixa per arma domum,
 et tibi ad effectum uires det Caesar et omni
 tempore tam faciles insinuentur opes,
 parcis et in tenuis humilem te colligis umbras:
 30 uelorum plenos subtrahis ipse sinus.
 crede mihi, magnos aequabunt ista Camillos
 iudicia, et uenies tu quoque in ora uirum.
 Caesaris et famae uestigia iuncta tenebis:
 Maecenatis erunt uera tropaea fides.

Dagegen habe ich deine, Maecenas, Lebensgrundsätze übernommen,
 ich bin gezwungen, auch dich mit deinen eigenen Beispielen zu übertreffen.

⁹⁹² S. Syndikus 2010, 249; Flach 1967, 65. Letzterer präzisiert noch (66), dass sich ab V. 15 die Blickrichtung allmählich verschiebt: vom großen bzw. kleinen Kunstwerk zu kostspieligem bzw. einfachem Werkstoff (V. 15–16) sowie zu prächtigerem bzw. anspruchsloserem Schauspiel (V. 17–18).

⁹⁹³ Vgl. 2,1,40. 42 (oben S. 158) und 2,34,83 (oben S. 174).

⁹⁹⁴ Der Frage, inwieweit der historische Maecenas und die *persona* Properz' tatsächlich korrespondieren, widmen sich Firpo 1998, 287–298; Rosati 2005, 137–140.

- Obwohl du in römischer Ämterwürde hoheitliche Beile
 und Gericht mitten auf dem Forum halten
 25 oder durch der Meder kämpferische Äxte gehen
 sowie dein Haus durch aufgehängte Waffen überhäufen kannst
 und Caesar dir zur Ausführung die Kräfte gibt und dir zu jeder
 Zeit so einfach die Mittel zufallen,
 hältst du dich zurück und bescheiden sammelst du dich in sanften Schatten:
 30 Der Segel vollen Bausch ziehst du von selbst ein.
 Glaub mir, den großen Camilli werden sie gleichkommen –
 deine Entscheidungen – und auch du wirst in aller Männer Mund kommen.
 Auch des Caesar-Ruhms Spuren wirst du mit den deinen zusammenhalten:
 Des Maecenas Trophäen wird seine wahre Treue sein.

Auch die Idee zu der Patron-Klienten-Korrespondenz scheint durch Horaz vermittelt, der in *carm.* 2,12 eine Korrespondenz zwischen Maecenas' „Sinn für die subtilen Reize des Lebens“⁹⁹⁵ und seiner eigenen Dichtung etabliert. Das muss den Förderer schon sehr eingenommen haben – umso mehr, als einige Forscher davon ausgehen, dass die dort besungene *puella* seine Ehefrau ist. Properz argumentiert aber ungleich zwingender: Sein Vorbild qua Lebensführung gemahnt ihn zur Liebesdichtung, ein denkbarer stilistischer Richtungswechsel wird davon abhängig gemacht, ob Maecenas seinen eigenen Lebensentwurf ändert (V. 21–22): Verlangte Maecenas nämlich andere Stile, würde er ja gleichzeitig seinen eigenen Lebensstil als nicht des Lobes würdig erachten. Anknüpfungspunkt zu den vorangehenden Form-Inhalt-Korrespondenzen stellt die Information dar, die im expositorischen ersten Teil über Maecenas gegeben worden war: Dieser habe trotz adeligen Ursprungs auf die Ämterlaufbahn verzichtet (V. 1–2),⁹⁹⁶ was Properz durch die äußerst seltene Einsparung der Zäsur im dritten Hexameter-Fuß⁹⁹⁷ untermalt. Nun wird ausgeführt, dass er auch weiterhin trotz Zugangs zu Macht und beachtlichen Mitteln (V. 27–28) angeblich ein bescheidenes Leben führe. Die Beschreibung kulminiert in dem Bild vom selbst eingezogenen Segelbausch, womit sicherlich Maecenas' Toga gemeint ist (V. 30: *uelorum plenos subtrahis ipse sinus*). Dies korrespondiert mit dem Vergleich von Properz' Dichtergenie mit einer Barke, die nur kleine Segel verträgt (V. 4). Auch in dem durch Trith-, Penth- und Hephthemimeres sowie bukolische Diärese besonders betonten V. 29 (*tenuis ... humilis*) wird eine Verbindungslinie von kallimacheischer Ästhetik zu maecenatischem Lebensstil gezogen: Die Bescheidenheit, die Zurückhaltung von Maecenas' Lebensstil scheint der Feinheit, der Sparsamkeit von Properz' Dichtungsstil direkt zu entsprechen. Für Cairns ist die Korrespondenz zwischen Dichter und Patron so groß, dass er die Maecenas betreffenden V. 21–34 als „included recusatio“ bezeichnet.⁹⁹⁸ Diese Darstellung des Maecenas, dem Stifter

⁹⁹⁵ Syndikus 2010, 248 m. Anm. 164.

⁹⁹⁶ Maecenas ist zwar von königlichem Blute (V. 1), gehört aber nicht zum höchsten Stand, dem *ordo senatorius*, sondern wird als zum *ordo equester* zugehörig gekennzeichnet, den er offensichtlich auch nicht durch die Ämterlaufbahn zu verlassen getrachtet hat.

⁹⁹⁷ S. Platnauer 1971, 6–7.

⁹⁹⁸ S. Cairns 2007, 224.

der weitläufigen und luxuriös ausgestatteten *horti*, kann indes nur ironisch gemeint sein.⁹⁹⁹ Dies wird etwa durch das *insinuentur* (V. 28) wieder aufgreifende *plenos ... sinus* (V. 30) zusätzlich markiert: Die beständig mühelos (V. 27–28: *omni | tempore faciles*) ‚eingesackten‘ Geldmittel müssten eigentlich dazu führen, dass der zur Verwahrung eines (ja dann immer prall gefüllten) Geldbeutels benutzte Togabausch, eine Art antiker ‚Hosensack‘, kaum gerafft werden kann.¹⁰⁰⁰ Properz spielt hier zudem auf verwickelte Weise mit dem bereits erwähnten rhetorischen Topos, wonach Redestil und Lebensstil korrelieren und umgekehrt.¹⁰⁰¹ Demgemäß würde eben ein bescheidener Lebensstil des Patrons besonders gut zu dem bescheidenen Schreibstil eines Autors passen. Vor diesem Hintergrund schwingt aber natürlich auch Maecenas’ eigener Redestil mit, und der soll ja genauso ‚bescheiden‘¹⁰⁰² gewesen sein wie seine Pracht-Gärten.

Erst der vierte Teil (D1) enthält Zurückweisungen:

- 35 non ego uelifera tumidum mare findo carina:
 tota sub exiguo flumine nostra mora est.
 non flebo in cineres arcem sedisse paternos
 Cadmi nec semtem proelia clade pari,
 nec referam Scaeam et Pergama Apollinis arces,
 40 et Danaum decimo uere redisse ratis,
 moenia cum Graio Neptunia pressit aratro
 uictor Palladiae ligneus artis equus.
- 35 Nicht ich durchpflüge auf segeltragendem Schiff das aufgewühlte Meer,
 unser ganzes Verweilen liegt in einem winzigen Flussbett.
 Ich werde nicht beweinen, dass auf die väterliche Asche die Burg sich setzte,
 des Kadmos, noch die sieben Kämpfe mit ähnlicher Niederlage,
 nicht werde ich berichten von den skäischen Torflügeln noch von Troja, des Apollo Burg,
 40 und dass der Danaer Flöße im zehnten Frühling zurückgingen,
 als die Mauern Neptuns mit griechischem Pflug
 als Sieger drückte der Pallaskunst hölzernes Pferd.

Die in augusteischer Zeit rekurrente maritime Bildersprache¹⁰⁰³ sorgt für eine Verknüpfung dieses vierten Teils mit dem vorangegangenen ersten Teil (V. 3–4. 30. 35–36). Nun erst

⁹⁹⁹ S. Gold 1982, 106–107. Gold deutet auch den angeblichen Amtsverzicht (V. 23–26) als irrealer Phantasie, weil diese Ämter dem *equus* Maecenas gar nicht zur Disposition stünden, und sieht in dieser Spitze die Motivation für die Horaz überbietende Anrede in V. 1, s. dazu oben Fn. 990. Freudenburg 2014, 17 dagegen sieht unmotivierterweise Properz hier sehr ernsthaft und effizient Maecenas’ eigene Machtverzichtbekundungen für seine Freiheit als Künstler instrumentalisieren.

¹⁰⁰⁰ S. Richardson 1977, 352.

¹⁰⁰¹ S. oben S. 36 und S. 43 m. Fn. 259. 260. 261.

¹⁰⁰² Dazu oben Fn. 261. Vgl. unten Fn. 1060.

¹⁰⁰³ Die zwecks Affektbeschreibung auf Homer (Il. 7,4–6; Od. 23,233–238; bes. dann von den Tragikern übernommen, vgl. dazu Schnyder 1995), zwecks Poetologie-Diskurs auf Pindar (Pyth. 1,91–92; 11,38–40; Nem. 3,26–27; 4,69–72; 5,3. 51–53) zurückgehende maritime Bildersprache wird gern von Neoterikern und Augusteern für beide Themenfelder benutzt, vgl. zum Liebesaffekt-Diskurs: Cat. 68,3–4; Prop. 2,12,7–8; 2,14,29–30; 2,22A,41; 2,25,23–24; 3,11,5; 3,24,11b–18; Tib. 1,5,76; Hor. carm. 1,5; 1,9,9b–11a; 3,9,22–23; 4,2,40; Ov. am. 2,10,9; ars 1,411b–412. Vgl. zum Poetologie-Diskurs: Verg. georg. 1,40; 2,41. 44a–45a; 4,116–117; Prop. 3,3,22–24; 3,9,3–4. 35–36; 3,17,2; Hor. carm. 4,15,3–4; Ov. am. 2,10,9; ars 3,26; met. 15,176–177; fast. 1,3. 466; 2,3–4. 863–864; 4,18; trist. 2,329–330. 548; rem. 811–812.

Giganten-Epoche, 2,1,23–24: Remus-/Marius-Epoche) oder Talent (2,1,25–36: eigene Epoche) zurückgewiesen hatte.¹⁰⁰⁷ Überraschend ist ferner, dass die hier anvisierten Sujets weniger an konkrete literarische Ausbuchstabierungen¹⁰⁰⁸ denken lassen als die in V. 37–42 zurückgewiesenen. Betrachtet man die Recusatio-Form als privilegierten Ort für lediglich poetologische Aushandlungen, würde man ja genau das Gegenteil erwarten.

Der Schlussteil (A2) gilt der Beschreibung von Maecenas' Führerschaft:

mollia tu coeptae fautor cape lora iuuentae,
 dexteraque immissis da mihi signa rotis.
 hoc mihi, Maecenas, laudis concedis, et a te est
 60 quod ferar in partis ipse fuisse tuas.

Sanfte Zügel ergreife du, Gönner meiner begonnenen Jugend,
 und rechte Zeichen gib mir für meine in Gang gesetzten Räder.
 Dies, Maecenas, gestehst du mir an Lob (für dich) zu, und in deinem Sinne ist es,
 60 wenn man mir nachsagen wird, dass ich von selbst auf deiner Seite war.

Maecenas' Führerschaft wird so qualifiziert, dass die ganze Elegie dadurch ein weiteres Quantum Ambivalenz¹⁰⁰⁹ erhält, dazu wird eine Metapher aus dem Bereich der Wagenrennen bemüht: Oben in der Künsteübersicht (V. 17) waren die Wagenrennen durch ihre Verortung im Hexameter als nicht eigen charakterisiert worden (V. 17), aber das (seit Pindar geläufige) Bild findet sich durchaus auch bei Properz für die eigene Dichtung.¹⁰¹⁰ Dieser widersprüchliche Zug verdichtet sich noch, versucht man dem eigentlichen Gehalt der Metapher auf den Grund zu gehen. Einerseits soll Maecenas die Zügel von dem – Properz' vorgebliches jugendliches Ungestüm symbolisierenden – Wagen ergreifen, aber

¹⁰⁰⁷ S. Gold 1982, 110, die sich zudem davon irritiert zeigt, dass die Chronologie in V. 49–51 nicht stringent sei (109). Zudem bringt sie die Möglichkeit ins Spiel, Properz mache mit der Rekurrenz des Gigantomachie-Themas einen Witz auf Maecenas' Kosten: „[T]he assault of the Titans and giants on the Olympic gods might have some bearing on Maecenas' 'assault' on the honors and powers of Augustan Rome.“ (116, Anm. 27).

¹⁰⁰⁸ Laut Binder 1995, 146 ist denn auch Properz' thematische Einlösung dieser Ankündigung in Buch 4 nicht als „Tribut an die Rom- und Augustus-Ideologie“ der Zeit zu erkennen, da die nationale Thematik bis in die Sphäre der Götter Roms erotisiert, bisweilen karikiert und so ihres affirmativen Gehalts beraubt wird.“ An anderer Stelle spricht er in gleichem Zusammenhang auch von „(Selbst-)Ironisierung“ (161, Anm. 41).

¹⁰⁰⁹ So auch Feichtinger 1989, 171, dagegen Lieberg 2002, 441, Anm. 18. Die Ambivalenz wird noch größer, wenn man wie Commager 1962, 34, Anm. 72 in den V. 29–30 nicht nur eine Anspielung auf Maecenas' Lebensstil, sondern auf seinen Schreibstil sieht: „Maecenas himself avoided national themes to write in the style of the neoterics.“

¹⁰¹⁰ S. Prop. 3,1,9–14; 3,3,18. 21; 4,1,70; vgl. Pind. Ol. 9,80–81; Pyth. 10,65–66; Lucr. 6,92–95; Verg. georg. 2,541–542; Ov. ars 1,39–40; rem. 397b–398. Gold 1982, 110–111 zeigt m. E. überzeugend, dass diese Metapher eigentlich gut auf den Dichter Properz wie zugleich den *eques* (V. 1) Maecenas passt; dieser Umstand macht aber die oben dargestellte Paradoxie nur noch augenfälliger.

nur sanfte¹⁰¹¹ (V. 57). Andererseits soll er Zeichen für die längst in Gang gesetzten Räder geben (V. 58), also deren Schwung nicht bremsen.¹⁰¹² Zum paradoxalen Charakter trägt auch eine weitere Korrespondenz zwischen Maecenas und Properz bei: eine Korrespondenz bezüglich des zu erwartenden Ruhms. War in V. 33–34 eine Entsprechung zwischen Augustus' künftigen Ruhm und demjenigen seines treuen Gefolgsmannes Maecenas etabliert worden, wird nun (V. 59–60) das Verhältnis zwischen Maecenas und Properz in dem Augustus-Maecenas-Verhältnis gespiegelt: Wie Maecenas aus seiner treuen Freundschaft zu Augustus soll Properz einen Teil seines Ruhmes aus der Freundschaft zu Maecenas empfangen.

Doch der Properz-Leser weiß, dass es doch eher umgekehrt ist, dass es Kunst (V. 9–16) und Literatur¹⁰¹³ sind, die ewigen Ruhm bescheren. Überdies wird der Leser in der Elegie selbst auf diesen Umstand gestoßen: etwa durch die Erwähnung von Lysipp, dem einzigen autorisierten Proträtisten Alexanders des Großen.¹⁰¹⁴ Properz wirft damit einen Schatten auf das Augustus-Maecenas-Verhältnis und grundsätzlich auf die Irreduzibilität römischer Reziprozitätsverhältnisse.¹⁰¹⁵ Es ist nicht zu entscheiden, worin genau die ‚Gaben‘ überhaupt bestehen könnten: (Ruhm durch) Dichtung im Austausch für (finanzielle) Förderung?¹⁰¹⁶ Noch weniger ist auszumachen, in welchen (hierarchischen/materiellen) Verhältnis die ‚Gaben‘ zueinander stehen. Genauso wenig wird klar, was dem Prinzeps durch seine V(v)ertrauten (Dichter), was den V(v)ertrauten (Dichtern) durch den Prinzeps zukommt.

Um ein Zwischenfazit der vier analysierten Properz-Recusationes zu ziehen, lässt sich Folgendes festhalten: In den Properz-Gedichten 2,1, 2,13a, 2,34 und 3,9 wird mehr Gefallen am Eigenen und weniger an der stilistischen Mimesis der zurückgewiesenen Gattung artikuliert. Properz' Impetus beschränkt sich darauf, seine Gelehrsamkeit, seine

¹⁰¹¹ Miller 2004, 139 sieht in dieser Korrespondenz von elegischer *mollitia* und der *mollitia* Maecenas' eine Spitze gegen Letzteren, nicht zuletzt, weil Maecenas als effiminiert gegolten haben soll. Überhaupt ließe sich mit Plut. mor. 759F8–760A7 fragen, ob sich die Mimesis auch auf andere Elegien als Recusationes erstreckt: Soll doch Maecenas in der Art von Ov. am. 1,4,51–58 (vgl. Tib. 1,2,57–58) die Ehefrau des Gabba bei einem Gelage verführt haben (wobei dieser sich aber absichtlich schlafend gestellt haben soll). Görgemanns 2011, 164, Anm. 211 präzisiert zwar, dass es sich dabei um eine Wanderanekdote mit austauschbarem Personal handele, anerkennt aber: „Zu Maecenas, der als Genußmensch galt, paßt die Anekdote durchaus.“

¹⁰¹² Ambivalenz bringt auch der von Shackleton Bailey, David Roy 1956, 165 bemerkte Bildbruch: In V. 57 wird Maecenas als Lenker imaginiert, in V. 58 als Zuschauer.

¹⁰¹³ S. z. B. in Prop. 2,34,85–94. Vgl. Fn. 1268. 1269. 1270.

¹⁰¹⁴ Kaum ein Herrscher war sich der „Sängerbedürftigkeit der Tat“ so bewusst wie Alexander der Große, vgl. dazu Assmann 2009, 42. Was die Alexander-Statuen Lysipps vor allen anderen ausgezeichnet haben soll, ist ein ἀλθησία qua ἥθος-Prinzip, vgl. dazu Pos. 65 (= AP 16, 119); Plut. mor. 360d.

¹⁰¹⁵ Zur althistorischen Sicht auf diese s. oben Fn. 76.

¹⁰¹⁶ Dazu ausführlich in Bezug auf den hier nicht näher beleuchteten großen Augusteer, Vergil: Stöckinger 2016.

Kenntnisse von Stoffen, die epischer Formen würdig wären, in Form von *praeteritiones* an den Tag zu legen. Dieser stark ausgeprägte *poeta-doctus*-Zug hat aber einen Sinn jenseits des Heraufbeschwörens hellenistischer Vorbilder oder Zur-Schau-Stellens großer Gelehrsamkeit: Zwar lehnt Properz die Elegie 2,1 nicht vollends mimetisch ans Epos an, aber er hebt sie dadurch gegenüber anderen Elegien dennoch hervor.

Properz preist seine Gedichte als wirksamer an, wenn er in 2,13a und 2,34 rezeptionsästhetische Bedenken gegen die zurückgewiesenen Gattungen vorträgt: Seine Elegien, – wie beispielsweise seine ‚Properziade‘ 2,1, könnten immerhin – so scheint es mitzuschwingen – beim Publikum eine bessere Aufnahme finden als eine zweite *Aeneis*. Und im Falle des Maecenas wenigstens – so *carm.* 3,9 – würden sie auch stilistisch besser zu dem möglichen besungenen Objekt und ‚Auftraggeber‘ passen. Ob das auch einen Augustus zu größerer Bescheidenheit gemahnen soll? Das lässt sich aus Properz’ formalen Vorlieben sicher nicht folgern. Aber damit wäre man – um es mit Tranströmer zu sagen – beim „hinfällig Trivialen“ angelangt.

3.2.2 Horaz

carm. 1,6: Die Mimesis des Zurückgewiesenen (Homer)

Die Gattungsproblematik stellt sich in den *Oden* des Horaz etwas anders dar als in den Elegien. Erstens bestreitet Horaz nicht grundsätzlich, dass seine in Anlehnung an Sappho und Alkaios gewählten lyrischen Versmaße für ernste Themen wie Schifffahrt, Flucht und Krieg geeignet sind,¹⁰¹⁷ wie es die Elegiker mit der Gattung eines Kallinos und Tyrtaios konstruierterweise getan haben. Zweitens bricht seine erste Recusatio sehr unvermittelt über den linear lesenden Rezipienten herein.¹⁰¹⁸ Zwar folgt sie unmittelbar auf ein als erotisch klassifizierbares Gedicht, die sog. Pyrrhaode. Ode 1,5 gehen aber vier Gedichte mit eher politischen bzw. poetischen Themen voran, und überdies kulminiert es in einer Art Absage an erotische Lyrik! Fazit: Am Ende von carm. 1,6 hat man mehr Recusatio-Verse gelesen, als solche aus denen hervorginge, was stattdessen besungen würde.¹⁰¹⁹

Doch bevor ich zu einer eingehenderen Analyse des Verhältnisses von Inhalt und Form komme, seien hier einige allgemeinere Betrachtungen vorangestellt: Ode 1,6 zählt zu den sogenannten Paradeoden und ist in der zweiten Asklepiadeischen Strophe verfasst, genau wie eine weitere hier analysierte Recusatio, carm. 2,12. Angesprochener ist Agrippa (64–12 v.), ein Freund, Helfer und Schwiegersohn des Augustus, zeitweise der zweitmächtigste Mann in Rom. Überdies hat er die mächtige Seeflotte aufgebaut, die den entscheidenden Sieg bei Actium für Augustus errungen hat. Zurückgewiesen wird das angebliche Ansinnen Agrippas, es möge doch ein Preislied auf seine und des Prinzeps Taten entstehen. Das Dichter-Ich schlägt und stellt einen Stellvertreter¹⁰²⁰ vor: Lucius Varius Rufus (70–15 v.), der Horaz – zusammen mit Vergil – im Jahre 38 v. Chr. in den Maecenas-Kreis eingeführt hatte.¹⁰²¹ Dieser sei fähig, ein Epos nach homerischer Manier auf Augustus und Agrippa zu dichten, er sei aber auch für die ernste Gattung der Tragödie geeignet – eine Bemerkung, die die beiden genannten Staatsmänner jenseits von

¹⁰¹⁷ S. etwa carm. 2,13,28–29 zu Alkaios. Vgl. Schmidt 1985a, 145.

¹⁰¹⁸ Zetzel 1982, 95 sieht in der Anordnung Ironie und Selbstspott am Werke. Seidensticker 1976 spricht von einem „beabsichtigte[n] Kontrast“ zwischen den Adressaten, der „Hetäre[] Pyrrha“ (1,5) und dem Felherrs Agrippa (1,6).

¹⁰¹⁹ S. Schmidt 1992, 50. Es liegt eine Verkennung der Form bei Überprivilegierung des Inhalts vor, wenn Oliensis 1998, 151 Horaz hier von militärischer zu sexueller Eroberung übergehen sieht. Erst mit dem sympotischen carm. 1,7 und dem erotischen carm. 1,8 wird Horaz eine Kostprobe des hier als Alternative genannten Programms geben, aber auch dort ist die Kontrastfolie des Epos mit den hier genannten Exponenten (V. 5: *Pelidae*, V. 6: *Ulixei*) anwesend (vgl. carm. 1,7,25–32: an Odysseus angelehnte Teuker-Rede; 1,8,13–16: Achilles).

¹⁰²⁰ Flach 1967, 56–57 spricht von „Ersatzmann“ und sieht dieses Motiv erst in 2,12 „[i]ns Spielerische gewendet“.

¹⁰²¹ S. Kühnert 1985, 122. 124. 125. Vergil ist es denn auch, der mit Aen. 8,671–713 (bes. 678–684) einen Vorgesmack dessen gibt, was Horaz hier zu dichten verweigert.

Gattungshierarchien in ein fragwürdiges Licht setzen könnte. Der *poeta* selbst sei aus Mangel an homerischem Genie indes nur geeignet, Symposien und Mädchen zu besingen.

Es können zwei recht unterschiedlich lange Abschnitte ausgemacht werden (A, B), wovon der erste sich in drei weitere Segmente teilen lässt (a1, b, a2). Die Struktur des Gedichts stimmt mit der Strophenstruktur überein: Zwar gibt es – für Horaz recht typisch – ein Enjambement (V. 8–9), welches das Ende von Strophe zwei überspielt, thematisch hängen die Strophen zwei und drei (V. 5–12) aber ohnehin zusammen. Die Komposition der Ode lässt sich schematisch folgendermaßen aufschlüsseln:

Strukturübersicht						
Teil	Vers	S.-teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A	1–16	zurückgewiesene Dichtung				16
		a1	1–4		Agrippa, Stellvertreter	4
		b	5–12		<i>nos</i>	8
		a2	13–16		<i>quis</i>	4
B	17–20	eigene Dichtung			<i>nos</i>	4

Die Ode setzt ein mit der Anrede an den des Stellvertreter:

- Scriberis Vario fortis et hostium
victor Maeonii carminis alite,
quam rem cumque ferox navibus aut equis
miles te duce gesserit.
- 5 nos, Agrippa, neque haec dicere nec gravem
Pelidae stomachum cedere nescii
nec cursus duplicis per mare Ulixei
nec saevam Pelopis domum
conamur, tenues grandia, dum pudor
- 10 inbellisque lyrae Musa potens vetat
laudes egregii Caesaris et tuas
culpa deterere ingeni.
quis Martem tunica tectum adamantina
digne scripserit aut pulvere Troico
- 15 nigrum Merionen aut ope Palladis
Tydiden superis parem?
nos convivias, nos proelia virginum
sectis in iuvenes unguibus acrium
cantamus vacui, sive quid urimur,
- 20 non praeter solitum leves.
- Beschrieben wirst du werden durch Varius, du mutiger und über die Feinde
siegreicher, durch diesen Schwan des mäonischen Gesangs,
welche Tat auch immer der Soldat mit Schiffen oder Pferden,
der wilde, unter deiner Führung vollführte.
- 5 Wir, Agrippa, versuchen weder dies zu feiern noch den schweren
Magen Achills – unfähig zu weichen –
noch Odysseus' Fahrten übers Meer – voll Falsch –
noch das grausame Pelopshaus
– [zu] zart in Bezug auf dies Erhabene – so lange Scheu
- 10 und die der unkriegerischen Lyra mächtige Muse es verbietet,
die Ruhmestaten des herausragenden Caesar und die deinen
durch die Fahrlässigkeit meines Genies zu schmälern.
Wer würde Mars – bedeckt mit seiner stählernen Tunika –

- würdig beschreiben oder – vom troischen Staube
 15 schwarz – Meriones oder – durch Athenes Macht
 Göttern ebenbürtig – den Tydiden?
 Wir besingen die Gelage, wir, die Kämpfe der Mädchen –
 auffahrend – mit beschnittenen Nägeln gegen die jungen Männer,
 wir besingen dies frei oder in irgendeine Hinsicht entbrannt,
 20 nicht wider Gewohnheit leichtmütig.

Von Belang sind vor allem Struktur und Wortwahl der Ode. Die Struktur gibt sich alternierend und voranschreitend: *Du, mutiger*, wirst von *Varius* auf episch-panegyrische Weise *beschrieben* werden (V. 1–4), während *wir*, Agrippa, *nicht* (V. 5–8) *solches* zu feiern¹⁰²² *versuchen*, *wir zarte* (V. 9–12), *wer* wird *Mars* würdig beschreiben (V. 13–16), *wir* besingen *Symposia* und Liebeleien. Die Kerninformation steht immer an derselben Stelle im Vers: An erster Stelle *Scriberis* (V. 1), *nos* (V. 5), *conamur* (V. 9), *quis* (V. 13), *nos* (V. 17), an zweiter *Vario*, der Stellvertreter (V. 1), *Agrippa*, der ‚Adressat‘ (V. 5), *tenues*, Seinsform und Ideal des *poeta* (V. 9), *Martem*, das zurückgewiesene Sujet (V. 13), *convivia*, das gewählte (V. 17). Strukturell hat das Gedicht also seinen Mittel- und Kulminationspunkt in Horaz selbst.¹⁰²³ Neben sein ‚Gegenmodell‘ Varius samt Sujet Agrippa hat er noch eine dritte allgemeine Ebene eingezogen: *wer* (V. 13: *quis*) samt Sujet Mars (V. 13: *Martem*). Mir scheint *quis ... scripserit ... ?* (V. 13–16) *pace* Syndikus¹⁰²⁴ keine rein rhetorische Frage zu sein: Horaz versucht hier sein (Mädchengesangs-)Dichten als alternativlos darzustellen. Mit dieser allgemeinen Frage kann er auf unpersönliche Art Vermutungen darüber anstellen, dass ein zweiter Homer nicht in Sicht ist, ohne seinen Freund Varius dabei zu kränken.¹⁰²⁵ Wenn man nämlich kein neuer Homer ist – das ist schon seit Kallimachos bekannt – sollte man sich, wie es in der Mitte¹⁰²⁶ des Gedichtes heißt, von den *grandia* (V. 9) fernhalten, ist man doch dafür – in übersetzter hellenistischer

¹⁰²² Zu *dicere* mit Akk. als Ausdruck für episches/epinikisches würdigendes Singen vgl. Giangrande 1967, 329, ähnlich auch in sat. 2,1,11; carm. 1,21,1; 3,25,7; 4,2,19; 4,9,21; carm. saec. 8. 76; epist. 1,16,26; 1,19,8; vgl. Prop. 2,34,62; Ov. am. 2,1,11; met. 1,1; Verg. Aen. 7,41–42. Vergil ist es freilich, der in ecl. 6,5–6 das ganze Spektrum des Wortes aufzeigt, s. Zitat in Fn. 1350. Für Hor. 4,2,50 werden eher ‚volkstümlichere‘ Konnotationen vorgeschlagen (s. unten Fn. 1095), während 2,12,14, je nach Deutung Licymnias, eine mal mehr mal weniger feierliche Note enthält – in jedem Fall ist aber lyrisches Singen gemeint.

¹⁰²³ Mindt 2007, 33 spricht zu Recht von einer „ernstzunehmende[n] dichterische[n] Selbstbestimmung“.

¹⁰²⁴ Vgl. Syndikus 2001a, 87, Anm. 8.

¹⁰²⁵ Prinzipiell ähnlich Fraenkel 1957, 233–234. Anders Davis 1987, Davis 1991, 38 und Lowrie 1997, 65, die Horaz Varius die Rolle des *alter Homerus* zuspiesen sehen. M. E. trennt Horaz hier die mythische Vergangenheit von der Gegenwart stilistisch und klanglich und eröffnet seinem Maecenas-Kreis-Freund dadurch zuallererst einen ausfüllbaren ästhetischen Spielraum – einen Spielraum, den er freilich für sich nicht in Anspruch nehmen will und der aber auch nicht zu Lasten einer Dichtung à la *Carmen Saeculare* gehen soll (s. unten Fn. 1034). Die von Davis 1987, 294 richtig beobachteten Allusionen auf Ennius, der in den erhaltenen *Annales*-Fragmenten eben gerade Homer und Kallimachos engführt, sprechen m. E. gerade dafür, dass Horaz Varius’ Werk wie das des ihm gleichgestellten Vergil (ars 55) als gelungene Synthese archaischer Groß- und hellenistischer Kleinkunst ansieht.

¹⁰²⁶ Auch Nauck 1889, 29 sieht den „Hauptgedanke[n]“ in der Mitte artikuliert. Zur Programmatik von ‚Mitten‘ s. unten S. 191 m. Fn. 1049. Den Gedichtmitten bei Horaz widmet sich Harrison 2004 und identifiziert Mitten, in denen besonders die Autorposition charakterisiert wird (94–97), etwa carm. 2,12,13–16 (94), übersieht aber carm. 1,6,9.

Terminologie – zu *tenuis* (V. 9). Vielleicht ist die Frage (V. 13–16: *quis ... scripserit ...*?) sogar ironisch gemeint:¹⁰²⁷ Immerhin gibt Horaz mit der näheren Beschreibung von Mars, *tunica tectum adamantina* (V. 13), das die Latinisierung des Epithetons homerischer Kriegshelden ist, χαλκοχίτων, eine Kostprobe seines homerischen Genies.¹⁰²⁸ Überdies tun sich zwei untrennbare Ebenen auf – *neque haec dicere nec* (V. 5):¹⁰²⁹ diejenige von den Taten der homerischen Helden (V. 5b–9a, 13–16) und diejenige von den Taten des Agrippa und Augustus (V. 1–4, 10b–12). Diese sind schon sprachlich völlig verschieden ausgestaltet: affektbeladen hier, prosaisch dort. Das geradezu komisch¹⁰³⁰ anmutende Epitheton des Meriones (V. 14–15: *pulvere ... nigrum*) scheint nur als Anspielung auf die kallimacheische Poetologie des dreckigen Stromes der herkömmlichen Epik¹⁰³¹ verständlich. Diese Poetologie geht ja nicht mit einer Verachtung der originären homerischen Epen einher. Die Anspielung auf Pelops – die sicherlich auch als augenzwinkernde Anspielung auf Varius’ „damals hochberühmte“,¹⁰³² aber heute verlorene Tragödie *Thyest* gelesen werden kann – ist, in ihrem homerischen Kontext belassen, allerdings konnotationsreicher. Das Haus des Pelops taucht bei Homer nur einmal auf, und zwar im zweiten Buch der *Ilias* (100b–108): Dort beschreibt Homer – wenn nicht als Zeichen der Ironie, so doch wenigstens als schlechtes Augurium – die *translatio* des Zepters, vom Psychopompos Hermes über den Tantaliden Pelops zu dessen beiden Söhnen: mit diesem Zepter wird der Herr der Männer noch am selben Tag tatsächlich viele Griechen in den Hades führen.

- 100 ... ἀνὰ δὲ κρείων Ἀγαμέμνων
ἔσθι σκῆπτρον ἔχων τὸ μὲν Ἥφαιστος κάμε τεύχων.
Ἥφαιστος μὲν δῶκε Διὶ Κρονίωνι ἄνακτι,
αὐτὰρ ἄρα Ζεὺς δῶκε διακτόρῳ ἀργεῖφόντῃ·
Ἑρμείας δὲ ἄναξ δῶκεν Πέλοπι πληξίππῳ,
105 αὐτὰρ ὁ αὖτε Πέλοψ δῶκε Ἄτρεϊ ποιμένι λαῶν,
Ἄτρεὺς δὲ θνήσκων ἔλιπεν πολύαρνι Θυέστῃ,
αὐτὰρ ὁ αὖτε Θυέστ’ Ἀγαμέμνονι λείπε φορῆναι,
πολλῆσιν νήσοισι καὶ Ἀργεῖ παντὶ ἀνάσσειν.

- 100 ... der Herrscher Agamemnon
erhob sich, das Zepter haltend, das Hephaistos mühevoll verfertigt hatte,
Hephaistos hatte es Zeus übergeben, dem Kronossohn und Gebieter,
Zeus übergab es dem Götterboten, dem Argostöter:
Hermes, der Gebieter, übergab es dem rossetummelnden Pelops,
105 Pelops übergab es jedoch dem Atreus, dem Hirten der Völker.
Atreus, sterbend, hinterließ es dem herdenreichen Thyestes,
Thyestes hinterließ es jedoch dem Agamemnon, damit er es trage und

¹⁰²⁷ Schmidt 2002, 367.

¹⁰²⁸ S. auch Harrison 2007a, 171. 173. 174 und Davis 1991, 36. 37, die die Homer-Allusionen als ironisch bzw. parodistisch bezeichnen. Vgl. ferner Mayer 2012, 94.

¹⁰²⁹ Zur Doppeldeutigkeit von *dicere* s. oben Fn. 1022.

¹⁰³⁰ Vgl. Johnson 2004, 8, der den Höhepunkt der Komik in der 4. Strophe erreicht sieht.

¹⁰³¹ Vgl. Kallim. Ap. 108–109. S. Thomas 1986, 61: „[W]e read and apply Horace *Odes* 1,6 [...] as a more or less pure profession of Alexandrian literary principles.“

¹⁰³² S. Syndikus 2001a, 89; zum Versuch einer Rekonstruktion vgl. Lefèvre 1976.

über viele Inseln und über ganz Argos gebiete.

Die homerischen Helden sind so gezeichnet, dass es Agrippa, Augustus und allen anderen wenig schmeichelhaft¹⁰³³ erscheinen sollte, an ihre Stelle treten zu wollen (V. 6: *stomachum cedere nescii*, V. 7: *duplicis*, V. 8: *saevam*). Das trifft nebenbei ebenso auf die Tragödienanspielung zu, wenn man diese denn stark machen wollte.¹⁰³⁴ Die Form des Inhalts scheint das Ziel zu verfolgen, etwaigen Wünschen nach homerisierenden Preisliedern einen faden Beigeschmack zu geben. Überdies könnte man sich fragen, ob nicht die Notwendigkeit einer Würdigung an sich in Frage gestellt bzw. stark relativiert wird: Schließlich erwähnt V. 3 mit *rem* nur eine einzige (Kriegs)Tat, die noch dazu irgendwie¹⁰³⁵ und nicht einmal von Agrippa selbst, sondern nur von (einem seiner) Soldaten ausgeführt wird. Dazu kommt, dass *laudes* (V. 11) primär Ruhmesdichtungen und nicht -taten evoziert.¹⁰³⁶

Das oben erwähnte Alternationschema oszilliert zwischen Antithese und Parallele. Parallelisiert werden nicht nur Varius und Horaz, sondern auch Agrippa und Augustus (V. 11). In diesem Zusammenhang ist augenfällig, dass dem Meriones (V. 15) hier Diomedes (V. 16) hinzugesellt wird und nicht Idomeneus und damit die Gelegenheit ausgeschlagen

¹⁰³³ Nauck 1889, 29 spricht ganz richtig von „humoristischer Herabsetzung“. Commager 1962, 71, Anm. 25 deutet die *Ilias* und *Odyssee* evozierenden Worte (V. 6: *stomachum*, V. 7: *duplicis*) als „Entwertung“ von Achill und Odysseus und meint, Horaz wolle so Agrippa vorführen, wie er eine epische Dichtung auf ihn „vermasseln“ würde; Ahern, JR. 1991 baut diese These aus. M. E. verleidet Horaz Agrippa Epen aber in noch grundsätzlicherer Weise, vgl. Race 2014, 9: „[Horace] suggests that epic portrayals are no longer appropriate to contemporary achievements.“

¹⁰³⁴ Vielleicht ist gar leichte Kritik an Augustus' literarischem Geschmacksurteil damit verbunden, hatte doch dieser den *Thyestes* für die in Anschluss an seinen dreifachen Triumph im Jahre 29 v. Chr. veranstalteten Siegesspiele in Auftrag gegeben (s. Spencer 2003, 148) und mit einer Million Sesterzen honoriert (s. Kühnert 1985, 125; Heinze 1997, 233); für Jocelyn 1980, 391 m. Anm. 24 wurde *Thyestes* erst 28 v. aufgeführt, anlässlich der Weihe des Apollotempels auf dem Palatin. Immerhin weist Conte 1992, 113 m. Anm. 15 darauf hin, dass Horaz in epist. 2,1 mit Bestimmtheit das Fehlen eines modernen Theaters beklage und mit diesem Urteil vielleicht nicht ganz allein gewesen sein mag: Auch Ovid setze sich selbst (und nicht Varius) als Höhepunkt der tragischen Gattung (am. 2,8,13–14; 3,1,29–30) und Quintilians Beurteilung strafe ihn nicht Lügen (inst. 10,1,98). Das *Carmen Saeculare*, das Augustus dann für das Jahr 17 v. Chr. in Auftrag geben wird, entspricht aber auf jeden Fall in seiner Anlage mit dem Wechselgesang von Mädchen und Jungen im Sapphicum eher der hier ausgedrückten Ästhetik als Epos und Tragödie. Man könnte sich fragen, ob die 23 v. Chr. publizierten *Oden*-Bücher 1–3, über deren Resonanz Horaz enttäuscht war (s. epist. 1,19), wenigstens Augustus' ästhetisches Empfinden geschult haben könnten.

¹⁰³⁵ Weil diese Beliebigkeit nur schwer erträglich erschien, wurde bereits im 16. Jh. die in nur einem Kodex überlieferte Lesart *qua ... cumque* zur einzig richtigen erklärt, dazu s. Mayer 2012, 91–92. Klingner 1959 tut recht daran, die gut überlieferte *lectio difficilior* beizubehalten.

¹⁰³⁶ Wenn man keinen (mehrfachen) Konstruktionsbruch postulieren möchte, können es indes keine Loblieder sein: Während *egregii Caesaris* (V. 11) durchaus entweder als Genitivus possessivus zur Ruhmestat oder als Genitivus obiectivus zum Loblied passen könnte, würde das Possessivpronomen *tuas* (V. 11), wenn man *laudes* (V. 11) als Loblied fasst, aus dem Offizier Agrippa einen bloßen Panegyriker machen. Im *carm.* 3,25, dem strukturellen Pendant (dazu Dettmer 1983, Appendix; Santirocco 1986, 150; Lowrie 2007, 83), wird *egregii Caesaris* (4) wieder aufgenommen und dem von Bacchus in eine Mänaden-Ekstase versetzten *poeta* als noch und nur im bacchantischen Taumel zu erfüllende Ankündigung in den Mund gelegt.

wird, die beiden *laudandi* mit dem sprichwörtlichen Freundespaar¹⁰³⁷ gleichzustellen. Dagegen gibt es vielleicht, wenn man *navibus aut equis* (V. 3)¹⁰³⁸ synekdochisch für Agrippa und Augustus auffasst, eine Parallele zu den hier nicht mehr nur wie bei Homer schillernd, sondern eindeutig pejorativ¹⁰³⁹ beschriebenen Odysseus und Achill. Gewisse Aspekte der Stoffe und Formen beider Dichter, Varius und Horaz, scheinen antithetisch angelegt zu sein: *scriberis/scripserit* (V. 1. 14) steht *cantamus* (V. 19) gegenüber,¹⁰⁴⁰ *grandia* im vollendeten Oxymoron¹⁰⁴¹ *tenues* (V. 9), *laudes* (V. 11) *ingeni* (V. 12), *gravem* | ... *stomachum* (V. 5–6) *leves* (V. 20). Seine Auflösung findet dies paradoxerweise in einer Art Verschränkung in der letzten Strophe. Dort endlich begegnet man den lang erwarteten gesangswürdigen – nämlich symposiastischen und erotischen – Stoffen ausgerechnet im Gewand der elegischen *militia amoris*.¹⁰⁴² *proelia* sollen besungen werden, von *virginum* ... *acrium*, die nichts Besseres zu tun haben, als mit ihren *sectis ungibus*¹⁰⁴³ gegen *iuvenes* zu ziehen (V. 17–18). Dies ist wenig ernst gemeint¹⁰⁴⁴ und hat nichts mit den Liebeskonzepten zu tun, wie sie oft in der Elegie zur Sprache kommen – man denke hier beispielsweise an Prop. 1,7, wo das Leben der *persona* Properz’ auf die Liebe reduziert wird.

5b ...nostros agitamur amores,
6 atque aliquid duram quaerimus in dominam;
9 hic mihi conteritur vitae modus, haec mea fama est,
15 aut labentis equo describit vulnere Parthi.’

5b ...ich betreibe meine Liebesdichtungen
6 und suche irgendetwas gegen meine harte Herrin
9 So wird von mir die Lebensform dahingebraucht, dies ist mein Ruhm,
15 oder Wunden eines vom Pferd fallenden Parthers.’

¹⁰³⁷ Idomeneus und Meriones werden im Schiffskatalog der *Ilias* als Führer des kretischen Kontingents (2,640–647) bezeichnet. Im weiteren Verlauf des Epos erscheint der jüngere Meriones als Gefolgsmann und ‚liebster Gefährte‘ des älteren Idomeneus. Ein anonymes Epigramm gibt den beiden Helden ein gemeinsames Grab (AP 7,322); Straton von Lampsakos sieht die beiden Freunde als homoerotisches Paar (AP 12,247).

¹⁰³⁸ Kiessling u. Heinze 1901, 54 versuchen die Junktur historisch zu erschließen und lesen sie als Anspielung auf „die Siege im zweiten *bellum Siculum* (Liv. per. 129) und *b. Perusinum* (Appian BC. V 31. 35), oder auch in Gallien, wo Agrippa [...] focht (Dio XLVIII 49).“

¹⁰³⁹ S. oben Fn. 1033. Als kreative Bezugnahme auf die Homerscholien deutet Bitto 2012a, 452 die „pejorative Wiedergabe von *πολύτροπος*“ durch *duplicis* (V. 7) wie auch übrigens die „überraschende[] Erwähnung einer iliadischen Nebenfigur wie Meriones.“

¹⁰⁴⁰ Ähnlich auch Mindt 2007, die den „schreibenden Panegyriker[]“ dem „singenden Dichter[]“ bzw. „performenden Poeten“ gegenüberstellt.

¹⁰⁴¹ S. Santirocco 1986, 35.

¹⁰⁴² Vgl. dazu Spies 1930, 69. Commager 1962, 72 sieht in *carm.* 1,6 wie in 1,5 als Hauptreiz eine Dialektik von wörtlichen und übertragenen Begriffen. Er übersieht dabei, dass wenigstens in 1,6 mit Ausnahme von V. 3–4 an keiner Stelle ‚echte‘ Kriege benannt werden, sondern immer nur literarisch geformte: Der Gegensatz ist nicht zwischen *militia militum* und *militia amoris*, sondern zwischen epischer und lyrischer Darstellung.

¹⁰⁴³ Als Verweis auf die *λεπτότης* von Horaz’ Dichtung liest Tzounakas 2013 diese Junktur.

¹⁰⁴⁴ S. Nauck 1889, 30.

Horaz stellt das von ihm zurückgewiesene Epos als ‚Ort‘ für den Affekt Zorn gemäß dem Beginn der *Ilias* zwar klanglich dar, doch er konterkariert diesen Gestus: Zum einen lexikalisch, indem er das sehr prosaische¹⁰⁴⁵ *stomachum* (V. 6) als Übersetzung für $\mu\eta\nu\nu$ wählt, zum anderen klanglich, weil er die harten R-, P-, T- und C-Laute der ‚homerischen‘ 2. Strophe in gleichem Maße in der ‚elegischen‘ 5. Strophe dominieren lässt.¹⁰⁴⁶ Seine *Oden* als ‚Ort‘ für den Affekt Liebe zu inszenieren, versucht er gar nicht erst ernsthaft, insofern grenzt er sich in 1,6 nicht nur gegen das Epos, sondern auch gegen eine Liebesdichtung à la Elegie ab. Die klangliche Form desavouiert, wenn auch nicht völlig den erotischen Inhalt, so doch die Erwartung des Lesers auf diesen seit vier Strophen ersehnten nicht zurückgewiesenen Stoff: Denn was macht Horaz? Er wartet in den letzten zwei Versen dann doch mit dem passenden ‚Stoff‘ zu so harter ‚Form‘ auf.¹⁰⁴⁷ Freimütig bekennt er nämlich, dass er im Zustand völliger Affektlosigkeit – *vacui* (V. 19) – genauso Erotika dichten kann, wie in einem Zustand brennendster Leidenschaft – indes, nicht einmal letztere vermögen seinen leichten Sinn aus dem Takt zu bringen.

carm. 2,12: Das eigene Erotikon

Diese leichtmütige, kaum eingelöste Selbstaussage, ein Dichter der leichten Muse zu sein, füllt Horaz in seiner zweiten Recusatio im zweiten Buch der *Oden*-Sammlung etwas mehr mit entsprechendem Inhalt aus. Dem Gedicht kommt eine wichtige Rolle in der *Oden*-Sammlung 1–3 zu, denn es liegt genau im Zentrum.¹⁰⁴⁸ Die Mitte einer Dichtung, eines Dichtungsbuches oder Dichtungswerks ist wiederum ein privilegierter Ort, an dem die Dichterstimme Besonderes (Programmatisches) zu verkünden pflegt.¹⁰⁴⁹

Die recht einfach gehaltene Struktur der Ode kann schematisch folgendermaßen aufgeschlüsselt werden:

Strukturübersicht			
Teil	Vers	Thema	Versanzahl
A	1–9	zurückgewiesener Stoff	9,5
B	9–12	Dichter-Stellvertreter	3,5
C	13–28	Licymnia	16

¹⁰⁴⁵ Ahern, JR. 1991; Thomas 2007, 52; Mayer 2012, 92.

¹⁰⁴⁶ S. Commager 1962, 115: „In the very act of reasserting his allegiance to a gentler world he steals a glance at a harsher one, commandeering his language from the subjects he rejects.“

¹⁰⁴⁷ Aus diesem Grund und auch wegen des bereits zu Beginn der Analyse von carm. 1,6 erwähnten Missverhältnisses zwischen angeblich Zurückgewiesenem und angeblich Anvisiertem (s. oben S. 185 m. Fn. 1019) kann ich Ahern, JR. 1991 nicht darin zustimmen, dass diese Ode besser als Neuschreibung aufgefasst werden sollte. Zwar schließe ich mich der Betrachtung an, dass Horaz epische Elemente pejorativ abwandelt (s. etwa oben Fn. 1033), aber in dem Maße, in dem er dekonstruiert, konstruiert er nichts, was den Namen Neuschreibung verdienen könnte.

¹⁰⁴⁸ S. Santirocco 1986, 126: „[M]idpoint poem[].“

¹⁰⁴⁹ Vgl. allgemein Conte 2007, eine gute Übersicht über daran entflammende Kritik gibt Martelli 2013, 78–85. Vgl. ferner speziell zu Horaz Kytzler 1992, 806, der etwa carm. 4,8 als „Mesolog“ bezeichnet.

Von sieben Strophen in dem gleichen Versmaß wie *carm.* 1,6, dem *Asclepiadeum alterum*, entfallen zwei auf den zurückgewiesenen Stoff, eine auf den im Gegenzug vorgeschlagenen Schriftsteller-Stellvertreter Maecenas und vier auf die betörende Licymnia.¹⁰⁵⁰ Eine einzige Locke von dieser stelle sage und schreibe den Gegenwert eines Achämenidenreiches, ganz Phrygiens und einiger arabischer Paläste dar.¹⁰⁵¹

- Nolis longa ferae bella Numantiae
 nec durum Hannibalem nec Siculum mare
 Poeno purpureum sanguine mollibus
 aptari citharae modis
 5 nec saevos Lapithas et nimium mero
 Hylaeum domitosque Herculea manu
 Telluris iuvenes, unde periculum
 fulgens contremuit domus
 Saturni veteris, tuque pedestribus
 10 dices historiis proelia Caesaris,
 Maecenas, melius ductaque per vias
 regum colla minacium.

- Nicht kannst du wollen, dass die langen Kriege gegen Numantia, das wilde,
 oder der harte Hannibal oder das sizilische Meer
 – von punischem Blut gerötet – den sanften
 Weisen meiner Kithara angepasst werden
 5 noch die wilden Lapithen und – zu voll mit Wein –
 Hylaeus und die von herkuleischer Hand gezähmten
 Jünglinge der Erde, von wo Gefahr
 das strahlende Haus erzitterte
 des alten Saturn, du nämlich wirst in prosaischen
 10 Historien die Kämpfe Caesars nennen,
 Maecenas, besser, und – gezogen durch die Straßen –
 der drohenden Könige Nacken.

Der im Anfangsteil (A) zurückgewiesene Stoff ist so gewählt, dass eine literarische Ausarbeitung verzichtbar erscheint. Die historischen Stoffe sind alt, Numantia und Karthago bald schon hundert Jahre zerstört, Lapithenstreit und Gigantomachie im Wortsinne sagenhaft. Sie sind nur bedingt anschlussfähig¹⁰⁵² für die in der dritten Strophe, dem Mittelteil (B), erwähnten Historien, die von Augustus' Kämpfen handeln sollen. Jedenfalls ist es das, was Horaz insinuieren möchte, schlägt der *poeta* doch als Form für

¹⁰⁵⁰ Carlson 1978, 442 unterteilt die letzte Partie noch mal in V. 13–20 und 21–28.

¹⁰⁵¹ Der Topos, die Geliebte allen Schätzen des Ostens vorzuziehen, findet sich auch bei den anderen erotischen Dichtern (vgl. Cat. 45,21. 107,3; Prop. 1,8,33–36; Tib. 2,2,13–16; Ov. Epist. 15,76) und ist bis in die griechisch-archaische Lyrik zurückzuverfolgen (vgl. Sappho fr. 16,17–20 Voigt; Kallim. ait. fr. 75,44–48 Harder; Theokr. eid. 8,53–56). Eine artistische Variation des Topos liegt vielleicht in epist. 1,7,35–36 vor: Hier möchte Horaz seine *otia* [...] *liberrima* nicht eintauschen, womit er v. a. die Freiheit zur Nicht-Produktion von (lyrischer) Dichtung meint (vgl. epist. 1,11–10; 2,2; ars 304–306). Dass Geliebte und (elegische) Dichtung in eins fallen (können), ist schon angemerkt worden, s. oben Fn. 452. Zum Haar als wichtiges Element im rhetorisch-ästhetischen bzw. erotisch-ästhetischen Diskurs s. oben Fn. 275 bzw. unten Fn. 1282.

¹⁰⁵² Carlson 1978, 443 dagegen sieht darin einen panegyrischen Zug, dass Gigantomachie und Augustus in einem Atemzug genannt werden. Sieht man jedoch in Augustus eine Fortsetzungslinie der Gigantomachie, könnte man indes hinter der Zurückweisung des Themas der Gigantomachie auch eine Warnung davor sehen, sich in hybrisverdächtiger Weise mit den Olympiern gleichstellen zu wollen.

das Augustuslob auch noch Prosa vor – eine Form, die aus horazischer Feder überhaupt nicht überliefert worden ist.¹⁰⁵³

- me dulcis dominae Musa Licymniae
cantus, me voluit dicere lucidum
15 fulgentis oculos et bene mutuis
fidum pectus amoribus:
quam nec ferre pedem dedecuit choris
nec certare ioco nec dare bracchia
ludentem nitidis virginibus sacro
20 Dianae celebris die.
num tu quae tenuit dives Achaemenes
aut pinguis Phrygiae Mygdonias opes
permutare velis crine Licymniae
plenas aut Arabum domos,
25 cum flagrantia detorquet ad oscula
cervicem aut facili saevitia negat
quae poscente magis gaudeat eripi,
interdum rapere occupet?
- Dass ich der Herrin Licymnia süße
Gesänge feiere, wollte die Muse und dass ich feiere die hell
15 blitzenden Augen und die recht
treue Brust für die Liebe, die wechselseitige.
Dieser stand, den Fuß im Reigen zu heben, nicht übel an,
noch zu wetteifern im Scherzen noch zu geben die Arme
als Spielende den strahlenden Jungfrauen am heiligen
20 der verherrlichten Diana Tag.
Würdest du etwa, was der reiche Achaimenes besaß,
oder des fruchtbaren Phrygien mygdonische Mittel
tauschen wollen für ein Haar der Licymnia,
oder volle arabische Paläste,
25 wenn sie zurücklegt für brennende Küsse
den Nacken oder sie mit gefälliger Wildheit versagt,
die sie mehr als der Verlangende genießt, sich entlocken zu lassen,
unterdessen zu entlocken sich anschickt?

Wie spätestens in diesem letzten Teil (C) deutlich wird, agiert Horaz hier raffinierterweise ausschließlich aus dem Hintergrund heraus (V. 13. 14: *me ... me*):¹⁰⁵⁴ Handeln tun in der Ode nur Maecenas (V. 9: *tuque*, 21: *num tu*) – Adressat und Stellvertreter in Personalunion –, die Muse – die hier eine Befehlsattitüde an den Tag legt, die bei Properz (3,3) Apoll und bei Ovid (am. 1,1; 2,1) Amor vorbehalten ist – und Licymnia, die die Fachwelt teils als Hetäre teils als Terentia¹⁰⁵⁵ zu identifizieren weiß, ihres Zeichens

¹⁰⁵³ Diesen Anflug von Ironie, der in der vorgeschlagenen, aber nicht ernstzunehmenden Sprachform liegt, sieht auch Wilkinson 1968, 83.

¹⁰⁵⁴ Carlson 1978, 444 bezeichnet die mit V. 13 beginnende Strophe zurecht als „pivot“, als „center around which Horace artfully arranges the poem“: Mehrere der vor V. 13 begegnenden Termini werden ab V. 17 wieder aufgenommen. Fraenkel 1957, 219 irrt, wenn er einen gewissen Mangel an Scharfsinn in der Anordnung des ersten Teils der Ode konstatiert. Ich erwähne die aus meiner Sicht wichtigsten Entsprechungen in meiner Interpretation, Carlson 1978, 444–447 führt Weitere an, sieht darin aber einen spielerischen Zug (dazu unten Fn. 1062).

¹⁰⁵⁵ S. Syme 1939, 342 m. Anm. 5 (in Syme 1986, 390 wieder verworfen), Fraenkel 1957, 219, Williams 1962, 35, West 1998, 83–86, Thomas 2007, 53 und Evenepoel 2014, unentschieden Morris u. Williams 1963, entschieden dagegen Davis 1975; zum Eheleben Maecenas' vgl. Martini 1995.

Ehefrau des Maecenas und angebliches Sehnsuchtsobjekt des Augustus.¹⁰⁵⁶ Sicher ist – so Matthew Santirocco¹⁰⁵⁷ – wie ihr sprechender Name suggeriert, ihre symbolische Funktion: Immerhin wird der Name von der lateinischen Übersetzung (V. 13–14: *dulcis ... cantus*) seiner Bestandteile (λυγὸς ὕμνος) umarmt. Abgesehen von *carm.* 2,8,19 gebraucht Horaz nur hier, in diesem „Mosaik aus Worten“, ¹⁰⁵⁸ den zu der *servitium-amoris*-Topik gehörigen Terminus *domina*.¹⁰⁵⁹

In den Verben steckt die Quintessenz der Ode: Der bereits im ersten Teil benutzte *Potentialis*, *nolis* (V. 1), ist auch hier mit *velis* (V. 23) wieder in Gebrauch und zeigt zweierlei an: Zwar ist die Vorstellung, Horaz könnte einen historischen oder mythischen Stoff behandeln, nicht unreal, insofern sie ja auch den Pseudo-Anlass für die Ode abgeben konnte. Aber dass Horaz diese historisch-mythische Abhandlung verfasst, ist genauso wenig wahrscheinlich, wie dass Maecenas auf die allen Reichtum dieser Erde aufwiegende Licymnia verzichten wollte. Dies würde umso mehr gelten, wenn man hier tatsächlich ein Pseudonym für Terentia annimmt. Die Muse hat dem Dichter ihre generischen Anordnungen schon vor längerer Zeit aufgetragen (V. 14: *voluit*) und Licymnia hat ihre Reize im Reigen schon seinerzeit vorführen dürfen (V. 17: *dedecuit*). Der einzige, der mit seinem Handeln in der Pflicht steht, ist der angeredete Maecenas selbst: Er wird die Prosa-Historien verfassen (V. 10: *dices*).¹⁰⁶⁰

Die Spitze der Raffinesse stellt *detorquet* (V. 25) dar: Das *longum* des Glykoneus trifft darin unmittelbar auf dasjenige des Choriambus und bildet das Gesagte metrisch ab, nämlich den vorgestreckten und in den Nacken gelegten Kopf der zum Kuss herausfordernden Frau. Ganz ähnlich ist auch die erste Strophe der sog. Pyrrha-Ode, *carm.* 1,5, am Schluss gestaltet: „As Pyrrha ties up her hair, Horace wraps up the stanza.“¹⁰⁶¹ *detorquet* (V. 25) lässt sich also als Kostprobe subtiler Erotik für Maecenas lesen und stellt

¹⁰⁵⁶ S. Galinsky 1981, 127; Kühnert 1985, 126.

¹⁰⁵⁷ S. Santirocco 1980, bes. 230–231 u. Santirocco 1986, 157.

¹⁰⁵⁸ Wilkinson 1968, 156.

¹⁰⁵⁹ Santirocco 1986, 90 meint in 2,8,19 die Beutung „Geliebte“, in 2,12,13 dagegen eher „Hausfrau“ ausmachen zu können. Vielleicht ist *domina* jedoch programmatischer und gleichzeitig auf den Mäzen bezogen ironischer gemeint. Die erotische Kostprobe für Maecenas in 2,12 könnte durch sein Pendant 2,8 noch spezifiziert sein: Was für den Dichter Horaz lediglich ein in seiner Liebesdichtung gleichwertig zu behandelndes, letztlich austauschbares und in jedem Fall kreativitätsförderndes Sujet ist (2,8,19: *inipiae ... domina*, 2,12,13: *dulcis dominae*), würde auf Ebene des Liebeslebens von Maecenas doch einen erheblichen Unterschied ausmachen.

¹⁰⁶⁰ Horaz wälzt also nicht nur die Verantwortung für die Entscheidung gegen bestimmte Stoffe auf Maecenas ab, wie West 1998, 80 meint, sondern die Verantwortung für die Entstehung eines ganz konkreten Werks. Wenn Suet. Aug. 86 zu trauen ist, der Maecenas' einen eher asianischen – also für Prosa-Historien nicht sehr geeigneten – Stil zuspricht, könnte man in V. 9–10 eine Spitze sehen, so J. Griffin bei Innes 1979, 167; Santirocco 1986, 157.

¹⁰⁶¹ Fitzgerald 2013, 115.

gleichzeitig auch eine Kostprobe poetischer Performativität dar,¹⁰⁶² die dessen Prosa auf Augustus niemals wird erreichen können.

So hat sich denn mit V. 25 die poetische Verrenkung¹⁰⁶³ der Recusatio als unwiderstehlich ausgewiesen. Dies wird noch dadurch unterstützt, dass der Gewaltcharakter (V. 1: *ferae*, V. 2: *durum*, V. 5: *saevos*), der anfangs dem zurückgewiesenen Sujet und Genre zugeschrieben worden war, am Ende metaphorisch in das entgegengesetzte eigene Sujet und Genre reintegriert wird (V. 26: *saevitia*, V. 27: *eripi*, V. 28: *rapere occupet*). Damit sei der grundsätzliche Inklusionscharakter und die subtile Überlegenheit des eigenen Genres erwiesen, so Gregson Davis, der meint, Horaz habe diese „metaphorical absorption“ von Sappho (insbes. fr. 16 Voigt) übernommen.¹⁰⁶⁴ Ähnlich wie im nachfolgend zu analysierenden *carm.* 4,2¹⁰⁶⁵ meidet es Horaz also nachgerade, Mimesis formaler Strategien mit Mimesis von Metra zu kombinieren, da die Ode ja nicht im Sapphicum, sondern im Asclepiadeum alterum gehalten ist. Am besten bringen die Oxymora *certare ioco* (V. 18)¹⁰⁶⁶ und *facili saevitia* (V. 26) den überlegenen integrativen Charakter auf den Punkt. Diese Reintegration kulminiert auch wieder in *detorquet ... cervicem* (V. 25–26), das die *regum colla minacium* (V. 12) wieder aufnimmt und gleichsam korrigiert: Wirkt ein Nacken im Kontext episch-panegyrischer Stoffe noch bedrohlich, bewirkt es der lyrisch-erotische Dichter, dass er sich von selbst beugt.¹⁰⁶⁷

carm. 4,2: Die Mimesis des Zurückgewiesenen (Pindar)

Diese poetische Performativität wird in der im Sapphicum verfassten Ode 4,2 – entsprechend dem würdigen Sujet, nämlich dem unnachahmlichen Pindar – noch viel meisterlicher ausgearbeitet. Das wohl 16 v. Chr. abgefasste Gedicht¹⁰⁶⁸ stellt zusammen mit den ihm vorausgehenden und folgenden Gedichten eine Art „Einleitungszyklus zum

¹⁰⁶² In diesem Sinne ist auch die mehrfach in diesem Gedicht festgestellte „Verspieltheit“ (Fraenkel 1957, 221, vgl. Carlson 1978) zu deuten, wie *domina* ist auch *ludere* (V. 19: *ludentem*) ein fester Bestandteil des erotischen Diskurses.

¹⁰⁶³ Ähnlich Morris u. Williams 1963, 150, der die Verrenkung zum Paradoxon gesteigert sieht: „The dominant tone of the poem is a rich, yet refined and restrained extravagance, in which eroticism is at once exhibited in the language and controlled by the form. The mystery of Licymnia is that she can unite passion with decorum, beauty with fidelity, the jest with the burning kiss. This is the paradox at the core of erotic love, and it is a paradox which Horace’s art is concerned both to celebrate and to explore.“

¹⁰⁶⁴ S. Davis 1991, 33.

¹⁰⁶⁵ S. unten S. 196 m. Fn. 1073.

¹⁰⁶⁶ Carlson 1978, 446 sieht in dieser Junktur eine Glorifizierung Licymnias, glorifiziert wird aber, wenn überhaupt, Horaz’ Dichten über sie.

¹⁰⁶⁷ Die sogar noch während des Triumphzuges bedrohlichen Nacken der besiegten Feinde sind ein durchaus schillerndes Bild: Einerseits weckt ihr noch vorhandenes Drohpotential Angst im Rezipienten und stellt so den Erfolg des Triumphators in Frage, andererseits beweist es aber auch die Legitimität des vom Triumphator geführten Krieges, vgl. für eine ähnliche Ambivalenz Ov. trist. 4,2,21–24.

¹⁰⁶⁸ Fraenkel 1957, 433.

vierten Odenbuch¹⁰⁶⁹ dar: Während *carm.* 4,1 ein erotisches und *carm.* 4,3 ein poetologisches Programm entfaltet, liegt hier der Schwerpunkt auf der Politik.

Strukturell lassen sich drei große Teile identifizieren, von denen der zweite (B) aus zwei parallel gebauten Unterteilen, der dritte (C) aus einem den Stellvertreter umzingelnden Rahmen besteht.¹⁰⁷⁰ Die Komposition des Gedichts kann schematisch folgendermaßen aufgeschlüsselt werden:

Strukturübersicht						
Teil	Vers	S.-teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A	1–24	Pindarimitatio				24
B	25–44	zwei Dichter				20
		a1	25–32		Biene Horaz	8
		a2	33–44		Ikarus Iullus	10
C	45–60	zwei Dankopfer zur Augustus-Rückkehr				16
		b1	45–52		Biene Horaz	8
		c	53		Ikarus Iullus	1
		b2	54–60		Biene Horaz	7

Im ersten Teil (A) häufen sich rauhe P- und R-Konsonanten (V. 5–8) sowie Alliterationen mit C (V. 14–16): Auf diese Weise ist Pindar auch hörbar gemäß dem Bild vom Strom für den naturgewaltigen Dichter gestaltet.¹⁰⁷¹ Alle fünf Strophen dieser Partie bilden eine einzige syntaktische Einheit und imitieren damit die langen Perioden Pindars. Zum pindarischen Eindruck trägt auch bei, dass die beiden rhetorischen Stilmittel Vergleich (V. 5) und Metapher (V. 7) ineinanderfließen.¹⁰⁷² Diese pindarische syntaktische Atemlosigkeit, also die formale Struktur der Ode, und ihr Versmaß, die Sapphische Strophe, ergeben einen Kontrast.¹⁰⁷³

Pindarum quisquis studet aemulari,
Iulle, ceratis ope Daedalea
NItitur PINnis, vitreo DATuRUS
NOmINA ponTO.
5 monte decurrens velut amnis, imbres
quem super notas aluere ripas,
fervet inmensusque ruit profundo

¹⁰⁶⁹ Günther 2010, 63.

¹⁰⁷⁰ Ähnlich Freis 1983, 28: A (1–27), B (27–32), C (33–44), D (45–52), E (53), F (54–60). Davis 1991, 133–134 sieht nur zwei Teile, 1–32 und 33–60, würdigt aber die sorgfältige Komposition, die er als Spiegelung der auf inhaltlicher Ebene (V. 29) artikulierten *labor* deutet.

¹⁰⁷¹ Die Einschätzung dieser Ode von Mette 1961, 136–137 ist geradezu ein Paradebeispiel für die eingangs beklagte Vernachlässigung der Form in der Forschung: Er sieht nicht, dass Horaz hier kallimacheische Poetologie in pindarischem hohen Ton – oder wie er sagt im ὑψηλόν – präsentiert (Martial hatte das wohl verstanden, vgl. *epigr.* 8,18,5–6). Im Übrigen ist sein Urteil zu den „wesentlichen Inhaerentia des γένος λεπτόν: das συμπόσιον und der ἔρως“ vor dem Hintergrund der erhaltenen *Aitien* des Kallimachos, die ja doch wesentlich mehr Text ausmachen als dessen von Mette hier noch dazu angeführten Epigramme, mindestens befremdlich.

¹⁰⁷² S. Thomas 2011, 106.

¹⁰⁷³ „[G]ewisse Anklänge an Pindar“ erreicht Horaz aber durch „die weibliche Zäsur“, die „[i]n keinem Gedicht in sapphischen Strophen [...] so häufig [ist] wie hier“ (Steinmetz 1964, 12). Einen ähnlichen Kontrast enthalten auch *carm.* 1,1 (Asclepiadeum mit ‚sapphischer‘ Priamel) und 1,31 (Alcaicum mit ‚sapphischer‘ Priamel).

- Pindarus ore,
 laurea donandus Apollinari,
 10 seu per audacis nova dithyrambos
 verba devolvit numerisque fertur
 lege solutis,
 seu deos regesque canit, deorum
 sanguinem, per quos cecidere iusta
 15 morte Centauri, cecidit tremendae
 flamma Chimaerae,
 sive quos Elea domum reducit
 palma caelestis pugilemve equomve
 dicit et centum potiore signis
 20 munere donat,
 flebili sponsae iuvenemve raptum
 plorat et viris animumque moresque
 aureos educit in astra nigroque
 invidet Orco.

- Wer es auch sei, der Pindar überbietend nachzuahmen eifert,
 Iullus, mit nach der Art eines daedaleischen Werkes wachsgefügten
 Schwingen schwebt er, und dem kristallklaren Meer wird er
 seinen Namen geben.
 5 Wie vom Berge der Fluss hinab eilt, den die Regenfälle
 bis über die bekannten Ufer gespeist haben,
 so wallt und unermesslich stürzt aus tiefem
 Mund Pindar,
 des Lorbeers würdig, des Apollinischen,
 10 ob er in kühnen Dithyramben neue
 Worte entspinnt und von Rhythmen davongetragen wird
 – von der Regel befreit –,
 ob er Götter und Könige besingt, der Götter
 Blut, durch die dahingesunken sind – eines gerechten
 15 Todes – die Zentauren, dahingesunken ist – fürchterlich –
 die Flamme der Chimäre,
 ob er diejenigen, welche Elea nach Hause zurückbringt –
 dieser himmlische Ehrenpreis –, ob Faustkämpfer, ob Pferdereiter,
 feiert und – wertvoller als hundert Statuen –
 20 sie mit einer Gabe beschenkt.
 Ob er der weinenden Braut Jüngling – geraubt –
 beweint und seine Kräfte und seinen Geist und seinen Charakter
 – golden – heraufführt zu den Sternen und dem schwarzen
 Orkus missgönnt.

Im Anfangsteil (A) gestaltet Horaz das auf Pindar selbst zurückgehende Bild vom Strom für den naturgewaltigen Dichter¹⁰⁷⁴ über mehrere Strophen aus. Indem er in der letzten dieser Strophen zwei Synaphien (V. 22–23: *moresqu'* | *aureos*, V. 23–24:

¹⁰⁷⁴ S. Pind. fr. 274 Snell/Maehler. Quintilian inst. 10,1,61 wird das Bild von dem *eloquentiae flumen* für Pindar explizit von Horaz übernehmen. S. Ol. 10,10; Nem. 7,12; Isthm. 7,19, wo nicht der Dichter selbst, sondern sein Gesang als Strom imaginiert wird. Auch das Bild des Dichters als in die Höhe schwebender Vogel (V. 25–27) ist Pindar entlehnt, s. Nem. 3,80–83; 5,22; Ol. 2,86–89, wo der Dichter allerdings nicht mit dem Schwan, sondern mit dem Adler des Zeus gleichgestellt wird. Jedoch ist die Metapher des Schwanes für den Dichter spätestens z. Zt. des Hellenismus bereits eine lexikalisierte, s. Leon. Tar. AP 7,19,1–2; Antip. Sid. AP 7,30,1, vgl. oben Prop. 2,34,84 (zu dessen Auseinandersetzung mit den Dichtermetaphern Schwan und Gans in Verg. ecl. 9,29. 35–36 s. oben Fn. 978) und Hor. carm. 1,6,2.

nigroqu' | *invidet*) unmittelbar aneinanderreicht, lässt er dessen Wortstrom wortwörtlich die Welt transzendieren und in den Orkus münden,¹⁰⁷⁵ in den Ort also, an dem Pindar jetzt weilen müsste. Damit erweist er dem Vorläufer eine Reverenz – wie er ja dessen (poetische) Unsterblichkeit für sich selbst anvisiert¹⁰⁷⁶ – und schiebt ihn gleichzeitig elegant beiseite. Mit der Bienenmetapher (V. 27–29: *nubium tractus: ego apīs Matinae* | *more modoque*, | *grata carpentis thyma per laborem*) und der Betonung des Mühseligen und Kleinen (V. 29–32: *grata carpentis thyma per laborem* | *plurimum, circa nemus uvidique* | *Tiburis ripas operosa parvos* | *carmina fingo*) betritt nun ein anderer Vorläufer Horaz' die Bühne, Kallimachos¹⁰⁷⁷. Es liegt hier aber keine Ausgestaltung dieser kallimacheischen Ästhetik vor, wie sie beispielsweise in Prop. 3,3 vorliegt, das mehr Weihegedicht denn Recusatio darstellt, aber durchaus ein von Apoll und Calliope erteiltes Verbot bestimmter Gattungen (3,3,16–24. 40–46) enthält. Horaz entfaltet hier sein ästhetisches Programm beileibe nicht so eindringlich, wie das zurückgewiesene, das hier originellerweise nicht ein episches, sondern ebenfalls ein lyrisches ist.¹⁰⁷⁸ In diesem Sinne merkt auch Syndikus an: „Für einen Augenblick könnte man befürchten, daß Horaz' bescheidener Verzicht auf den hohen Stil unglaublich wird – so überzeugend versteht er hier dessen [sc. Pindars] Ton zu vergegenwärtigen!“¹⁰⁷⁹ Genau das ist der Punkt: Es ist die Recusatio, die hier zurückgewiesen wird!¹⁰⁸⁰ Horaz wäre sehr wohl in der Lage, den hohen, fast übermenschlichen Ton Pindars zu treffen.¹⁰⁸¹ Er tut dies aber nur kurzfristig,

¹⁰⁷⁵ Wie Thomas 2011, 107 treffend feststellt, wird diese Bewegung von oben (V. 5: *monte*) nach unten (V. 24: *Orco*) in den Sujets der pindarischen Genera (vgl. unten Fn. 1080) gespiegelt, sodass nach Göttern und Heroen, individuelle Sportler und schließlich mit dem Tod die *conditio humana* schlechthin zur Sprache kommt. Dazu, dass Horaz um dieser Sujet-Abfolge willen die Werkfolge aus der ihm bekannten alexandrinischen Pindaredition verändert, vgl. Freis 1983, 30–35.

¹⁰⁷⁶ S. die unten in Fn. 1268 angeführten Horazstellen.

¹⁰⁷⁷ Zur Bienenmetapher s. oben S. 165 m. Fn. 944. 945; zum *πόνοϋ*-Konzept s. oben S. 140 m. Fn. 797.

¹⁰⁷⁸ So schon Fraenkel 1933, 22: „Neu aber und diesem Gedicht (i.e. IV, 2) eigentümlich ist es, dass hier nicht Normen der Lyrik gegen solche des Epos oder der Historie gehalten werden, sondern dass zum Gegenbilde der horazischen Lyrik die Lyrik Pindars gemacht wird.“ Pasquali 1920, 781 meint, dass Augustus an Horaz das Ansinnen herangetragen habe, nun zum römischen Pindar zu werden, nachdem er schon zum römischen Alkaios geworden war.

¹⁰⁷⁹ Syndikus 2001b, 290.

¹⁰⁸⁰ Günther 2010, 146 spricht hier vereinfachend von einer Anti-Recusatio, mit der Begründung, es sei von keiner Forderung die Rede; dies erklärt aber überhaupt nicht, warum Horaz hier Pindars Stil erst kongenial rezipiert und dann in den abschließenden vier Strophen zu einem ganz anderen, ‚eigenen‘ Ton findet. Ein Grund für diese Verkürzung liegt wahrscheinlich darin, dass Günther pindarischen und panegyrischen Stil engführt, wobei doch Horaz genau die Formvielfalt Pindars betont! In den V. 9–24 spielt er explizit auf dessen Dithyramben-, Paian-, Epinikien- und Threnoi-Dichtung an (zu den verschiedenen Erklärungsversuchen dieser nicht eingängigen Reihenfolge vgl. Bitto 2012a, 356–357). Mögen Pindars Verse alle dem *genos enkomiastikon* zuzurechnen sein – die Beispiele in *carm.* 4,2 sind so gewählt, dass sie eben auch Genera erwähnen, die gerade kein zurückzuweisendes Augustus-Preisgedicht evozieren: etwa die durch ihre Endposition hervorgehobenen Threnoi.

¹⁰⁸¹ Aus diesem Grund kann man auch nicht von dezidiertem Anti-Kallimacheismus sprechen, obwohl Horaz hier natürlich auch einer pindarisierenden Ode à la *Victoria Berenices* (Kallim. *ait.* fr. 54–60j Harder) eine Absage erteilt. Vgl. zum Verhältnis Pindar-Kallimachos Fuhrer 1992. Dass Horaz auf Kallimachos rekurriert und ihn abwandelt, sieht auch Wehrli 1944, aber auch er unterschätzt das (performativ-widersprüchliche) Potential der Form, wenn er Horaz ein (inhaltliches) Bekenntnis zur Monumentaldichtung unterstellt, für die die eigenen Kräfte nicht ausreichend seien.

indem er diesen Ton über einige Strophen hinweg anreißt,¹⁰⁸² die Eduard Fraenkel für eine der besten Passagen der Oden hält und deren εἰρῶνεία er zu nachgerade phantastischen Dimensionen gesteigert sieht.¹⁰⁸³ Dazu gehören neben den ‚pindarischen‘ Strophen 1–6 auch 9–11, die Ausbuchstabierung des von Iullus zu erwartenden Preisliedes.¹⁰⁸⁴ Apropos Ausbuchstabierung: Das anagrammatische Potential des Buchstabenmaterials der ersten Strophe mit ihrer „frappierenden Verschachtelung“ von Form (*PINDARUS*) und Adressaten (*ANTONI*) hat schon Saussure und seine Schüler beschäftigt,¹⁰⁸⁵ auch dem Akrostichon (V. 1–4: PINN) wurde schon Beachtung geschenkt.¹⁰⁸⁶ Es spricht viel dafür, dies als bewusstes Anagrammatisieren und als weiteren Beleg für Horaz’ Artistik anzusehen,¹⁰⁸⁷ als Belege dafür, dass die Form noch auf einer ganz anderen Ebene über den Inhalt dominiert – nämlich bis in den einzelnen Buchstaben hinein.

- 25 multa Dircaeum levat aura cyncum,
tendit, Antoni, quotiens in altos
nubium tractus: ego apis Matinae
more modoque,
grata carpentis thyma per laborem
30 plurimum, circa nemus uvidique
Tiburis ripas operosa parvos
carmina fingo.
concines maiore poeta plectro
Caesarem, quandoque trahet ferocis
35 per sacrum clivum merita decorus
fronde Sygambros,
quo nihil maius meliusve terris
fata donavere bonique divi
nec dabunt, quamvis redeant in aurum
40 tempora priscum;
concines laetosque dies et urbis
publicum ludum super inpetrato
fortis Augusti reditu Forumque
litibus orbum.

¹⁰⁸² Weitere Kompositionen in dieser Manier sind *carm.* 4,4 und 4,14 (Fraenkel 1957, 426–432) sowie das *Carmen Saeculare* (Fraenkel 1957, 370, Anm. 2. 435) aber auch 4,6 (Fraenkel 1957, 400–402) und 4,8 (Fraenkel 1957, 423). Es liegt wieder Verknennung der Form bei Überprivilegierung des Inhalts vor, wenn Porter 1962, 227 vor dem Hintergrund der Pindar-Recusatio in 4,2 *carm.* 4,4 folgendermaßen beurteilt: „[P]oem alien to his [sc. Horace’s] true nature.“

¹⁰⁸³ S. Fraenkel 1957, 435.

¹⁰⁸⁴ Dieser Antonius Iullus, ein Sohn des Marc Anton mit Fulvia, der von Augustus’ Schwester Octavia erzogen wurde, soll laut dem Horaz-Kommentator Ps.-Acro (ad *carm.* 4,2,33) eine *Diomedie* in 12 Büchern verfasst haben. In den Augen des Horaz scheint er nicht dazu prädestiniert zu sein, pindarische Preisgedichte zu schaffen, denn dieses Ansinnen wird zum vermessenen Werk eines Daedalus erklärt (V. 1–4). Thomas 2011, 105 spekuliert, dass 12 Epos-Bücher nach dem Erscheinen der *Aeneis* ein noch viel waghalsiges Unterfangen seien und Horaz vielleicht unter der Maske des Pindarischen im Grunde darauf anspielt.

¹⁰⁸⁵ S. Starobinski 1971, 157. Für eine kluge allgemeine Reflexion des Anagramms vgl. Ahl 1988, 26–36. Zum artistischen Charakter des Anagramms, vgl. Dubois 1979, 108–110.

¹⁰⁸⁶ S. Thomas 2011, 104, der die Erwartungshaltung des Lesers, nämlich *PINDARUS*, enttäuscht sieht durch das *pinnis* (V. 3) aufgreifende PINN: Damit imitiere das Buchstabenmaterial die Aussage der ersten Strophe, denn Iullus schaffe es nicht, mit Pindar wettzueifern, sondern nur auf (Ikarus-)Schwingen abzustürzen.

¹⁰⁸⁷ Immerhin wird man durch *decurrrens* (V. 5) darauf gestoßen, die Augen wandern zu lassen. Zur Notwendigkeit eines „Signalwortes“ beim Akrostichon vgl. Feeney u. Nelis 2005.

- 25 Zuhauf heben den Dirkäischen Schwan die Luftströme,
 wie oft er strebt, Antonius, in die hohen
 wolkigen Züge: Aber ich, nach der matinischen Biene
 Sitte und Weise,
 die wohlduftende Thymiankräuter sammelt, mit größter Mühe,
 30 um den Hain und um die feuchten
 Tiburischen Ufer herum, bilde – bescheiden –
 kunstvolle Lieder.
 Besingen wirst du als Dichter mit schwererem Saitenschlag
 Caesar, wenn er herbeizieht die Wilden,
 35 über den heiligen Hügel – geschmückt mit verdientem
 Laub –, die Sugambres,
 nichts Größeres als diesen oder Besseres auf Erden
 haben die Schicksalssprüche geschenkt und die guten Götter,
 noch werden sie je geben, auch wenn sie ins goldene
 40 Alter die Zeiten wenden.
 Besingen wirst du auch die frohen Tage und der Stadt
 öffentliches Spiel, wegen der erlangten
 Rückkehr des mutigen Augustus, und das Forum
 – von Streitereien verschont.

Warum Horaz diese fremden Stile nur anreißt, wird im zweiten Teil (B) ausgeführt: Die Gründe liegen im Ästhetischen¹⁰⁸⁸ und im Individuellen.¹⁰⁸⁹ Er will mit Gesängen daherkommen, die nicht prahlerisch durch Masse, Größe und Pracht die Aufmerksamkeit auf sich lenken – wie zehn Stiere und genauso viele Kühe, sondern mit etwas ganz Besonderem und sehr Persönlichem. Man muss hier eine Referenz auf die mit dem Namen Kallimachos verknüpfte Vorliebe für das kleine Feine sehen.¹⁰⁹⁰ Horaz gibt der Referenz aber einen sehr eigenen Dreh, denn bekanntlich sollte das im *Aitien*-Prolog verlangte Opfertier ja fett sein.¹⁰⁹¹ Man könnte angesichts des bereits in den Strophen 1–6 sowie 9–11 festgestellten hohen Ton Pindars auch von einer – allerdings nur partiellen – Umkehrung des Kallimachos sprechen: von fettem Opfer bei dünner Muse in dünnes Opfer (Kälbchen) bei fetter Muse (Pindarisieren).

- 45 tum meae, si quid loquar audiendum,
 vocis accedet bona pars, et ,o sol
 pulcher, o laudande!’ canam recepto
 Caesare felix.
 teque, dum procedis, io Triumphe,
 50 non semel dicemus, io Triumphe,
 civitas omnis dabimusque divis
 tura benignis.
 te decem tauri totidemque vaccae,
 me tener solvet vitulus, relicta

¹⁰⁸⁸ S. Lowrie 1997, 346.

¹⁰⁸⁹ S. Race 2014, 17: „[B]ut it is special because it is his very own.“

¹⁰⁹⁰ S. Gall 1981, 37, Anm. 2. 161, Anm. 2. 195; Davis 1991, 133–143; Harrison 2007a, 203, der zusätzlich auch Verg. ecl. 3,85–87 als Hypotext annimmt; Lowrie 2007, 87; Roman 2014, 292. Gänzlich verfehlt das Urteil bei Wilkinson 1968, 40 m. Anm. 1, der die V. 53–60 mit ihren „heimeligen Details“ für „irrelevant“ hält.

¹⁰⁹¹ Zitat s. oben S. 137.

- 55 matre qui largis iuvenescit herbis
 in mea vota,
 fronte curvatos imitatus ignis
 tertium lunae referentis ortum,
 qua notam duxit niveus videri,
 60 cetera fulvos.
- 45 Dann wird, wenn, was ich sage, Gehör verdienen sollte,
 hinzutreten meiner Stimme beträchtlicher Teil, und ich werde ‚oh Sonne,
 herrliche, oh preisenswerte!‘ singen, über den empfangenen
 Caesar im Glück.
 Und dich auch, während du fortschreitest, oh Triumph,
 50 werden wir nicht ein Mal rufen, oh Triumph,
 als ganze Bürgerschar, und wir werden den Göttern
 Weihrauch spenden – den gnädigen.
 Dich werden zehn Stiere und genauso viele Kühe,
 mich ein Kälbchen auslösen – ein zartes, verlassen
 55 von der Mutter –, das heranwächst auf reichlich Gräsern,
 für mein Gelübde,
 auf der Stirn hat es nachgeahmt die gekrümmten Feuer
 des Mondes, der den dritten Aufgang anzeigt,
 wo es das Mal trug, scheint es schneeweiß,
 60 im Übrigen rotgelb.

Im letzten Teil (C) bringt neben dem Opfertier selbst auch der Mini-Refrain „io Triumphe“¹⁰⁹² die Vorliebe für Kleinpoesie zum Ausdruck. Wie das mondsichelförmige Mal, das sein als Opfer dargebrachtes rotgelbes Kälbchen auf der Stirn trägt,¹⁰⁹³ ist Horaz’ Lied so gestaltet, dass es sich zuallererst *symbolisch*¹⁰⁹⁴ als Anhänger des von der Gemeinschaft als Gestirn- und Lichtgestalt gefeierten Herrschers (V. 46–47: *o sol | pulcher*) ausweist.¹⁰⁹⁵ Und sicherlich sollte es auch dem besungenen Herrscher zu denken geben, dass Horaz in einem Gedicht, das mit dem Scheitern des Ikarus beginnt, die

¹⁰⁹² Vgl. dazu Wills 1996, 58–59. 421–422. Die Elegiker legen diesen Ausdruck Soldaten in den Mund, vgl. Tib. 2,5,118; Ov. am 1,2,34, wo er nur ein Mal und in Sperrung fällt.

¹⁰⁹³ Klooster 2013 interpretiert auch das Mal als Ausweis kallimacheischer Ästhetik. Man könnte auch eine Parallele zu *carm. saec.* 35–36 ziehen und das Mal mit Putnam 2000, 71 als Verweis auf Diana und Apoll und deren gemeinsames Attribut, den Bogen, sehen.

¹⁰⁹⁴ Das Verhältnis zwischen dem Mond-Mal und dem Sonnen-Herrscher-Vergleich ist kein reduzierbares. Commager 1962, 65 erkennt in dem Mond-Mal Horaz’ Zurückhaltung, sich mit der Sonne in irgendeiner Form zu assoziieren. Oliensis 1998, 150 m. Anm. 103 interpretiert dagegen: „[Horace] is one *qua* away here from a quite unRoman and unRepublican identification of Augustus with the sun.“

¹⁰⁹⁵ Kiessling u. Heinze 1960, 397 betonen (von Wilkinson 1968, 142 und Doblhofer 1966, 89–91 affirmativ aufgegriffen), dass diese Worte sich „als erste Hälfte eines troch. Septenars“, dem „für solchen Volksgesang üblichen Maß“, auffassen lassen, was sie als Aufgehen des *vates* in der Volksmenge interpretieren. Ich denke, dass Horaz das eher fremde Gattungsmaterial über zwei Verse einfügt, um gerade einen Abstand auszudrücken (vgl. Commager 1962, 234): Immerhin geschieht es nur innerhalb einer Ankündigung von Gesang, deren Erfüllung auch noch davon abhängt, ob das momentan Erklingende, also *carm.* 4,2 selbst, Gehör findet (V. 45: *si quid loquar audiendum*). Ebenso ließe sich *dicemus* (V. 50) nicht nur positiv als Aufgehen, wie es oft gelesen wird, sondern auch negativ als Verbergen oder Verlöschen des *vates* deuten (s. unten Fn. 1131 für den ganz ähnlichen Fall in *carm.* 4,15,32). Johnson 2004, 50 stellt zu 4,2,50 noch weitere Hypothesen dieser Art auf. Vgl. Lowrie 2010, 220–224, die keinen Weg aus der Dialektik sieht. Sehr dialektisch auch die Charakterisierung von *carm.* 4,2 bei Davis 1991, 142: „Horace’s terse praise of Augustus artfully composed in the popular strain.“

runde Sonnenscheibe gegen das bescheidene Mondviertel austauscht.¹⁰⁹⁶ Die von Lowrie hier diagnostizierte Absicht Horaz', „to praise without blatancy“,¹⁰⁹⁷ kann weiter gedacht werden: Horaz könnte damit auch dem Gepriesenen einen gewissen Grad an Demut nahelegen. Von unschlüssiger Symbolik ist auch die Farbe des Kälbchens: Einerseits stehen in der Regel vor allem bei einem offiziellen Opfer, etwa für den kapitolinischen Jupiter, eigentlich vollständig weiße Tiere am höchsten im Kurs, andererseits entspricht Horaz' zweifarbiges Kälbchen genau der Beschreibung der Stiergestalt des Zeus bei Moschos.¹⁰⁹⁸ Angesichts der Konnotationen, die Forscher bezüglich der in Ovids *Metamorphosen* angeblich erfolgenden Gleichsetzung Jupiters mit Augustus diskutieren,¹⁰⁹⁹ ist die Moschos-Anspielung zwar poetologisch eindeutig eine Erhöhung des Kälbchens/der Ode, politisch aber nicht gerade eine Erhöhung des *laudandus*.¹¹⁰⁰

Um diskret¹¹⁰¹ zu preisen, verharzt Horaz nicht in der Pindar-Mimesis, sondern integriert Elemente kallimacheischen Stils¹¹⁰² nicht zuletzt aus folgendem Grund: *Imitatio* oder *aemulatio* eines Epinikions oder Enkomiums, um des Lobpreisens willen, wäre nicht sehr originell. So wenig originell – und diesen Seitenhieb lässt sich Horaz nicht entgehen¹¹⁰³ – wie die der Chorlyrik Pindars entnommenen Originalitätsmetaphern des *Aitien*-Prologs (Weg und Wagen)¹¹⁰⁴ respektive des Apollonhymnus (Biene), so wie ja auch das reine Ausspielen Pindars gegen ein favorisiertes kallimacheisches Ideal schon mit Prop. 3,17 vorliegt und Horaz hier allein deswegen auch Kallimachos einer Transformation unterziehen muss. Vermutlich ist der Pindarbezug nicht bar jeder Ironie,¹¹⁰⁵ da Horaz in *carm.* 2,20,9–12 sich selbst mit einem Schwan gleichsetzt, während Pindar den Dichter mit einer Biene (*Pyth.* 10,53–54) bzw. Dichtung mit Honig (*Ol.* 6,21; 10,95–99; 11,4; *Isthm.* 2,7; 5,53b–55a) assoziiert. Unterstützung erfährt diese Vermutung durch eine weitere Parallele: Horaz vergleicht sich ebendort (2,20,13–14) mit Ikarus. Ähnlich – so Stephen

¹⁰⁹⁶ Ähnlich Davis 1991, 143. Eine Anspielung der Junktur *o sol | pulcher* (V. 46–47) auf Ikarus sieht Commager 1962, 63.

¹⁰⁹⁷ Lowrie 1997, 258. Vgl. ferner Johnson 2004, 51 „The Callimachean aesthetic does not negate panegyric; its restraint gives praise life and strength.“ Für einen weiteren Beleg neben Horaz, dass Panegyrik mit Bescheidenheit einhergeht und damit vielleicht eine viel eingängigere Wirkung erzielen kann, s. Verg. *Aen.* 3,286–288 mit Binder u. Binder 1997, 148: „Die Sagentradition weiß von einem solchen Weihegeschenk [Schild] an mehreren Orten, Vergils Aeneis beschränkt es auf Actium.“

¹⁰⁹⁸ S. 2,84–85. 87–88: τοῦ δὲ τοι τὸ μὲν ἄλλο δέμας ξανθόχροον ἔσκε, | κύκλος δ' ἀργύρεος μέσσω μάρμαιρε μετώπῳ, | ἴσα τ' ἐπ' ἀλλήλοισι κέρα ἀνέτελλε καρήνου | ἀντυγος ἡμιτόμου κεραῆς ἄτε κύκλα σελήνης. (Während also sein übriger Körper gelbfarben, | erstrahlte ein Kreis, ein silberner, mitten auf seiner Stirn | [...] und einander gleiche Hörner entwuchsen dem Haupt, | wie die Kreise des gehörnten Mondes, wenn ihr Rand zweigeteilt worden ist.)

¹⁰⁹⁹ Dazu oben Fn. 691.

¹¹⁰⁰ Davis 1991, 143 verharzt im Poetologischen, wenn er im Moschos-Zitat nur eine Überhöhung des kleinen Opfers sieht.

¹¹⁰¹ S. Commager 1962, 64: „[F]or Horace discretion remains the better part of patriotism.“

¹¹⁰² Ein Ausspielen des Kallimacheischen gegen das Pindarische sieht auch Thomas 2011, 104.

¹¹⁰³ Einen ähnlichen Seitenhieb diagnostiziert Scodel 1987, passim, bes. 213. 215 in den Satiren (bes. 1,4 und 1,10).

¹¹⁰⁴ S. oben S. 139–140.

¹¹⁰⁵ Vgl. Davis 1991, 135–136; Harrison 1995, 114–115.

Harrison – verhalte es sich auch mit dem anderen großen Dichter-Topos in 4,2, dem des *poeta laureatus*, den Horaz hier auf Pindar (V. 9) bezieht und der ansonsten wegen *carm.* 3,30,14–16 dem Horaz selbst zugeschrieben werde.¹¹⁰⁶ Ironie ist auf jeden Fall in der Junktur *vitreo ... ponto* (V. 3–4) am Werke, die zwar den reinen Strom des Kallimachos evoziert, hier aber gerade dem Bildbereich des zu Vermeidenden angehört.¹¹⁰⁷

Und der spätere Autor der *Ars Poetica* führt performativ noch eine weitere dichtungstheoretische Erkenntnis vor, deren Relevanz er durch die Ringkonstruktion *aemulari ... imitatus* (V. 1. 57) unterstreicht: *aemulari* heißt nicht, besonders ausgefallene *imitatio* zu betreiben, sondern etwas genuin Neues zu schaffen, was formal durch das Wort *aemulari* selbst abgebildet wird, das eigentlich zum Prosa-Register gehört.¹¹⁰⁸ Im Übrigen hat Horaz die Schwierigkeit eines solchen *aemulari*-Unterfangens ja explizit betont, indem er den zu ‚emulierenden‘ Dichter selbst als Innovator stilisiert.¹¹⁰⁹ Ein Ikarus ist, so warnt er seinen Adressaten Iullus, wer sich bloß mit ausgewählten fremden Federn schmückt und wegen solch unverstandener Pracht auch noch übermütig wird. Die Möglichkeit zu einem daedaleischen Werk, wie 4,2 selbst,¹¹¹⁰ bleibt davon unberührt. William Fitzgerald sieht gar Horaz eine Parallelität zwischen einer *Imitatio* Pindars und einer *Imitatio* republikanischer Werte im Prinzipat herstellen: Beides ist gleich ambitioniert und gefährlich, wie der Bürgerkrieg, in den republikanische Tugenden gemündet sind, nahelegt, und folglich nur unter ganz bestimmten Vorbehalten zu empfehlen.¹¹¹¹ Wenn Cairns mit seiner Meinung, dass sich das römische Gattungsbewusstsein der Zeit unter Lobpreisung auf Augustus speziell auch Dithyramben vorgestellt hat,¹¹¹² Recht hat, dann ist *carm.* 4,2 mit seinem sapphischen Metrum und seiner dithyrambischen Atemlosigkeit ein schönes Beispiel

¹¹⁰⁶ S. Harrison 1995, 111–112.

¹¹⁰⁷ Den Selbstspott, den McKeown 1989, 11 im Kallimachos-Hypertext feststellt, sehe ich nicht.

¹¹⁰⁸ S. Thomas 2011, 105. Zu Horaz’ Pindar-Mimesis vgl. Nagy 1994, 416. Es gibt weitere Ausdrücke, die Horaz in *carm.* 4,2 für den poetischen Diskurs fruchtbar macht, und zwar *fervet* (V. 7), *profundo ... ore* (V. 7–8), *devolvit* (V. 11), vgl. dazu Thomas 2011, 106–108.

¹¹⁰⁹ *S. nova ... verba* (V. 10–11), *numerisque ... lege solutis* (V. 11–12). Dass es sich um eine Stilisierung des Horaz handelt, macht Thomas 2011, 108 anhand der zuletzt genannten Junktur stark: „[It is] by no means true of Pindaric dithyramb, as far as can be told.“ Für Commager 1962, 61, Anm. 12 ist der in der Junktur artikulierte Anspruch denn auch lediglich hier in *carm.* 4,2 selbst (V. 22–24) eingelöst.

¹¹¹⁰ S. Harrison 1995, 111: „Horace is no Icarus but rather a Daedalus.“ Harrison verweist auf einen weiteren interessanten Hypotext, der Daedalus mit der „matinischen Biene“ Horaz verbindet: Verg. *georg.* 4,179, wo die ‚Häuser‘ der Bienen als *daedala ... tecta* bezeichnet werden. Überhaupt verkörpert die Figur des Daedalus natürlich sehr gut Horaz’ Ideologie des goldenen Mittelwegs (dazu oben Fn. 713). In ähnlichen Termini beschreibt Holtorf 1958, 173 die Sapphische Strophe, das dieser Ode sowie dem *Carmen Saeculare* (auf das die Bemerkung gemünzt ist) gemeinsame Metrum: „Sie hält die künstlerische Mitte zwischen dem anspruchslosen Maß des hellenistischen Pääns und dem des unnachahmlichen Genius eines Pindars.“

¹¹¹¹ Fitzgerald 1987, 83–84: „As I have suggested, Horace’s relation to Pindar in this poem is analogous to that between Republican and Augustan Rome, [...] Horace has found a means of establishing a progression from the past to the present without playing down the dangers and undesirability of simply imitating the charismatic figures of the poetic or historical past.“

¹¹¹² S. Cairns 2007, 96.

spannungsreicher¹¹¹³ horazischer Ambivalenz. Gleichmaßen Ironie wie Sublimität¹¹¹⁴ betrachtet auch Lowrie als Quintessenz von 4,2.¹¹¹⁵

carm. 4,15:¹¹¹⁶ Das eigene Politikon

Die in 4,2 versprengten kallimacheischen Motive¹¹¹⁷ stehen in 4,15 nur zu Beginn. Die wohl 13 v. Chr. entstandene Ode,¹¹¹⁸ die sich – schon wegen der Verbtempora – in zwei gleichgroße Teile à vier alkäische Strophen gliedern lässt, ist das einzige horazische Gedicht, in dem Apoll als Protagonist auftritt.

Phoebus volentem proelia me loqui
victas et urbis increpuit lyra,
ne parva Tyrrhenum per aequor
vela darem. Tua, Caesar, aetas
5 fruges et agris rettulit uberes
et signa nostro restituit Iovi
derepta Parthorum superbis
postibus et vacuum duellis
Ianium Quirini clausit et ordinem
10 rectum evaganti frena licentiae
iniecit emovitque culpas
et veteres revocavit artis,
per quas Latinum nomen et Italiae
crevere vires famaue et imperi
15 porrecta maiestas ad ortus
solis ab Hesperio cubili.

Phoebus hat mich, als ich die Kämpfe nennen wollte
und die besiegten Städte, angefahren mit seiner Lyra,
damit ich nicht über das tyrrhenische Meer
die Segel, die kleinen, setze. Dein Zeitalter, Caesar,
5 hat Früchte und Äcker zurückgebracht, ergiebige,
und die Zeichen wiederhergestellt unserem Jupiter
– entrissen von der Parther hochmütigen
Pfosten – und frei von Zweikämpfen
hat es den Janustempel des Quirinus geschlossen und der die Ordnung
10 – die rechte – übertretenden Freizügigkeit Zügel
angelegt und hat entfernt die Schuldigkeiten
und die alten Fähigkeiten wiederhergestellt,
durch welche der lateinische Name und Italiens
Kräfte wuchsen und der Ruhm und des Reiches

¹¹¹³ S. Commager 1962, 65.

¹¹¹⁴ S. zur von Horaz verkörperten Dialektik von Kallimacheismus und Sublimität schon Wehrli 1944, 74 mit Zustimmung von Fowler 1995, 265, vgl. dazu Schiesaro 2009, 73–75. Vgl. ferner Johnson 2004, 50: „Here is the familiar paradox: Horace’s poetry, even his panegyric, is fat and thin. Horace’s praise can be Pindaric and Callimachean.“

¹¹¹⁵ Lowrie 1997, 352.

¹¹¹⁶ Vgl. dazu Johnson 2004, 198–213.

¹¹¹⁷ Murray 1985, 41 folgert aus diesen intertextuellen Verweisen, dass Horaz die Ode ursprünglich an den Anfang des 4. Buches setzen wollte; der seinem Gedanken zugrunde liegenden Logik würde aber nur Ovid entsprechen, der tatsächlich alle drei *Amores*-Bücher ebenso mit einer *Recusatio* beginnen lässt wie Kallimachos die *Aitien*.

¹¹¹⁸ Fraenkel 1957, 449.

- 15 Macht ausgedehnt worden ist bis zu den Aufgängen
von der Sonne hesperischem Nachtlager.

In den Versen 1–4a pfeift der Poesiegott den Dichter zurück, der sich gerade anschickt, richtige Schlachten (V. 1: *proelia*) – und nicht Jungfrauen-Schlachten wie in 1,6,17 – zu besingen. Wer nun etwa eine ausgestaltete Szenerie à la Properz 3,3¹¹¹⁹ erwartet, wird hier bitter enttäuscht: In einer einzigen, über mehrere Strophen gehenden Periode (4b–16) werden die Haupttaten des Augustus vorgestellt, und zwar in einem langen Polysyndeton, das eine „almost unlimited sequence of beneficial achievements“ nahelegt.¹¹²⁰ Diese sind allerdings so gewählt, dass keine einzige für das in V. 1 zurückgewiesene Schlachtenepos (*proelia*) zwingend gewesen wäre.¹¹²¹ Auch das sehr unepische umgangssprachliche *loqui*¹¹²² scheint die Notwendigkeit eines Epos zu negieren. Wenig verwunderlich interpretieren viele Forscher¹¹²³ *carm.* 4,15 so, dass der Friedensfürst Augustus eben gar nicht mehr episch besungen werden dürfe. Selbst die von den Parthern zurückerlangten Feldzeichen hätten – für sich allein genommen, ohne die Vorgeschichte – wohl eher Stoff zu einem Vademecum für Diplomaten¹¹²⁴ abgegeben, wenn nicht gar eine tiefergreifende Kritik impliziert ist,¹¹²⁵ an Augustus, aber auch an der Recusatio-Gottheit Apoll und damit auch an der eigenen Dichtungsfähigkeit: Schließlich evoziert *superbis | postibus* (V. 7–8), und zwar auf die Wortwahl und Lokalisierung im Vers genau, diejenigen *Aeneis*-Verse 8,721–872, die den Apollotempel auf dem Palatin beschreiben.¹¹²⁶ Dazu kommt, dass die Begründung für das einmalige¹¹²⁷ Schließen des Janustempels hier mit dem gleichen

¹¹¹⁹ Vgl. zu den vorhandenen Anleihen Putnam 1986, 267–270.

¹¹²⁰ S. Fraenkel 1957, 450, der die Prävalenz des Präfixes *re-* (V. 5. 6. 12) im Sinne der *res publica restituta* affirmativ deutet; so auch Johnson 2004, 202.

¹¹²¹ Das wird vor allem vor dem Hintergrund des vorangehenden *carm.* 4,14 deutlich, wo Horaz tatsächlich *proelia* besingt. Porter 1962, 201 schließt aus diesem offensichtlichen Widerspruch, dass 4,15 zu einer anderen Sorte von Recusationes als etwa 1,6 und 2,12 gehöre, weil Horaz dort seinem Wort treu bleibe. Die Spannung, die Porter erst für das 4. *Oden*-Buch ansetzt, ist aber m. E. das Prinzip aller horazischen Recusationes, auch und gerade, wenn man wie er den Ort im Gedichtbuch zum Argument erhebt. Dass Aufrichtigkeit – jenseits von der problematischen Gleichsetzung von Dichter-Ich und Dichter – angesichts von *carm.* 1,6,19 nicht im Zentrum steht, dürfte auch klar geworden sein, s. allg. zur Frage der Aufrichtigkeit oben Fn. 846.

¹¹²² Zu *loqui* mit Akk. als umgangssprachlichen Ausdruck s. Giangrande 1967, 329. Vgl. Lowrie 1997, 101: „The poet’s averted utterance is [...] a far remove from song.“ Suerbaum 2002, 160 spricht deswegen gar von „Oxymoron“ und von „Mißverhältnis von Stoff und Aussage“.

¹¹²³ S. Fraenkel 1957, 449; Dahmann 1958, 348–349; Wimmel 1960, 273; Penna 1969, 164; Williams 1990, 271; Lyne 1995, 38–39; Lowrie 1997, 345; Debrehun 2007, 271; Lowrie 2007, 87–88; Miller 2009, 233; Günther 2010, 154; Lowrie 2010, 215–216. Zur *pax Augusta* s. unten S. 262.

¹¹²⁴ S. dazu Syme 1979, 190; Casali 2006, 228–231.

¹¹²⁵ Heyworth 2016, 259 schließt seinen Beitrag zu irrationaler Panegyrik mit eben dieser Ode und geißelt die Unwahrheit, die der ganzen Sequenz (V. 4–16) zugrunde liege.

¹¹²⁶ S. Putnam 1986, 275; Miller 2009, 309–310. Zu dieser vergilischen Palatin-Erwähnung s. unten Fn. 1363.

¹¹²⁷ Da das Gedicht im Sommer 13 v. Chr. entstanden sein soll, muss der Tempel schon zweimal auf Augustus’ Geheiß geschlossen worden sein, s. oben Fn. 722. Auch findet Syme 1979, 191 es auffällig, dass Horaz’ das mehrfache Janustempel-Türschließen unterschlägt sowie überhaupt das Thema erst 16 Jahre nach dem erstmaligen Schließen aufgreift. Zum Abweichen Horaz’ von der Darstellung des Brauches, wie sie etwa bei Vergil vorliegt, vgl. oben S. 130.

Adjektiv (V. 8: *vacuum*) ausgedrückt ist, das in 1,6,19 die Unabhängigkeit von jeglichem Erleben als Anlass zu Dichtung bezeichnet hatte. Es scheint, als ob Horaz hier nur die Form zurückweist und die Staatsaktionen auf eine Ebene holt, die ihn nicht zwingt, um in seinem Bild zu bleiben, auf das tyrrenische Meer hinauszusegeln (V. 3): Der nach kallimacheischen Prinzipien zu bombastische Stoff ist hier auf ein Maß verdichtet, das kleinere Formen nicht sprengt. Es fehlt jegliche mythische oder epische Koloratur, die Sprache ist recht schlicht gehalten und ein prosaisch feststellendes Perfekt dominiert, welches das Geschehen in eine Distanz rückt, die eines weiteren Preises gar nicht mehr zu bedürfen scheint. Diese Zurückhaltung wird etwas aufgebrochen, wenn es um *veteres... artis* (V. 12) geht. Ist dies auch auf den alte (griechische Vers)Künste (im Lateinischen) wiederherstellenden Horaz selbst zu beziehen? Dann käme Augustus eher eine Helferrolle (durch die Bereitstellung eines zu Dichtung animierenden friedlichen Umfeldes) zu. Oder wird hier, wie Ellen Oliensis meint, Augustus selbst implizit die Rolle des in *Recusationes* üblichen Stellvertreters zugespielt, kreist die Ode im Grunde also lediglich um „the labor of the imperial artist“?¹¹²⁸

Custode rerum Caesare non furor
civilis aut vis exigit otium,
non ira, quae procudit ensis
20 et miseras inimicat urbis;
non qui profundum Danuvium bibunt
edicta rumpent Iulia, non Getae,
non Seres infidique Persae,
non Tanain prope flumen orti;
25 nosque et profestis lucibus et sacris
inter iocosi munera Liberi
cum prole matronisque nostris
rite deos prius adprecanti
virtute functos more patrum duces
30 Lydis remixto carmine tibiis
Troiamque et Anchisen et almae
progeniem Veneris canemus.

Solange der Wächter der Dinge Caesar ist, wird nicht die Wut
der Bürger oder ein Angriff die Muße vertreiben,
nicht der Zorn, der die Schwerter schmiedet
20 und unglückselige Städte verfeindet;
nicht werden die, welche aus tiefer Donau trinken,
die Abkommen brechen – die Iulischen –, nicht die Geten,
nicht die Serer und die treulosen Perser,
nicht die, welche dem Tanais nahe – dem Flusse – entspringen;
25 wir aber werden sowohl an unfestlichen Tagen als auch an heiligen
zwischen des fröhlichen Liber Gaben
mit der Nachkommenschaft und unseren Weibern
gemäß dem Ritus, nachdem wir die Götter erst betend angerufen haben,
sie, welche mit Tapferkeit gewaltet haben nach Sitte der Väter, die Führer,

¹¹²⁸ Oliensis 1998, 151–152. Vgl. ferner Lowrie 1997, 344: „[T]he *veteres ... artes* (12) have passed from the purview of artists to the public realm.“ Für einige grundsätzliche Überlegungen zu strukturellen Ähnlichkeiten zwischen Augustus und augusteischen Dichtern s. unten Kap. 3.2.6, dort auch (Fn. 1355) weitere Forscherstimmen zu dem von Oliensis angesprochenen „Künstlerführer“.

- 30 im mit lydischen Flöten gemischten Lied,
Troja und Anchises und der holden
Venus Geschlecht besingen.

Wie dem auch sei, auch die nun folgende zweite Partie ist durch ihr Tempus, das Futur, in eine schwer zu greifende Distanz gerückt.¹¹²⁹ Man weiß nicht so recht, in wie ferner oder naher Zukunft man sich diesen Tag vorzustellen hat, an dem Horaz Führer, Troja, Anchises und der Venus Nachkommenschaft besingen wird. Schließlich ist der Ablativus absolutus *custode rerum Caesare* (V. 17) grammatikalisch zeitgleich zu den im Futur stehenden Verben, wenngleich Augustus zur Entstehungszeit dieser Ode und auch in Hinblick auf das, was die innere Erzählung des Gedichtes in den Strophen 1–4 berichtet, bereits Wächter der Dinge *ist*.¹¹³⁰ Was dem Leser im Ohr bleibt, ist freilich nur eine Ankündigung, *canemus* (V. 32), was eher Verlöschen der lyrischen Stimme denn begeistertes Miteinstimmen in panegyrische Gesänge anzudeuten scheint.¹¹³¹ Daneben bleibt noch mit der Erwähnung von Anchises und Venus¹¹³² ein Stoff in der Erinnerung haften, der natürlich in die Form einer *Aeneis* gepresst werden könnte – Stephen Heyworth spricht tendenziös von „endlosen *Aeneiden*“¹¹³³ –, aber eben auch in die eines Gesanges der leichten Muse passen würde.¹¹³⁴ De facto wird Horaz über die bereits 17 v. Chr. im *Carmen Saeculare* – also vier Jahre vor dem Erscheinen des vierten *Oden*-Buches – artikuliert Apostrophe des Augustus als *clarus Anchisae Venerisque sanguis* (carm. saec. 50) nicht mehr hinausgehen. Gregor Bitto

¹¹²⁹ Vielleicht hat das etwas damit zu tun, dass die horazische *persona* – wie Lowrie 1997, 265 für die Römeroden feststellt und dies an die strukturelle Eigenart der Gattung Lyrik rückkoppelt – eher die *res gerendae* als die *res gestae* des Prinzeips zu präsentieren pflegt. Im vierten *Oden*-Buch macht Lowrie dann einen Kollaps der linearen Darstellung zugunsten einer zyklischen bei der Erzählung von Augustus’ *res gestae* aus. Dies laufe weder auf einen Sieg der Lyrik über die Politik, noch aber auf einen Sieg der Politik über die Lyrik hinaus (351).

¹¹³⁰ Fowler 1995, 257 liest denn auch 4,15,17–20 weniger als Lobpreisung denn als (bei Horaz geradezu topische) Vermischung von Öffentlichem mit Privatem. S. generell zu dieser genuin augusteischen Mischung auch unten S. 258 m. Fn. 1381 und S. 273 m. Fn. 1483. Fraenkel 1957, 452 dagegen liest die Junktur *custode rerum Caesare* (V. 17) in Parallelität zu *caput rerum* als (positiv gemeinte) Hyperbel.

¹¹³¹ Den Futur lesen Lowrie 1997, 91–92 und Thomas 2007, 53 ironisch. Ein Verlöschen des *vates* sehen auch Putnam 1986, 273–274; Lowrie 1997, 348; Oliensis 1998, 151; Thomas 2011, 269–270; Heyworth 2016, 259–260. Zur Funktion des Plurals in 4,2,50 (auch mit positiven Interpretationen desselben) s. oben Fn. 1095.

¹¹³² Durch die Erwähnung Venus’ im letzten Vers entsteht im vierten *Oden*-Buch eine Ringkomposition (vgl. carm. 4,1,1), so auch Mindt 2007, 77 m. Anm. 197. Welche Interpretationsfreiheiten die hier gegebene (formale) Polyvalenz eines Stoffes auch dem Rezipienten bieten kann, wird Ovid in trist. 2,259–264 unter anderem auch am Beispiel der *Aeneadum genetrix ... alma Venus* erläutern und damit schließen, dass Epen (wie Ennius’ *Annales*) und philosophische Lehrgedichte (wie Lukrez’ *De rerum natura*) den Geist gleichfalls durcheinanderbringen können, s. dazu Gibson 2006a, 355.

¹¹³³ S. Heyworth 2016, 260.

¹¹³⁴ S. Lowrie 1997, 348–349. Nach Murray 1985, 92 könnte der Gesang der leichten Muse eine römischere Tradition sympotischer Poesie sein und also eine mögliche „Revitalisierung der *carmina convivalia*“ ankündigen (Mindt 2007, 79). Johnson 2004, 203 sieht darin mehr eine Pose: „Horace is (re)inventing it [sc. the tradition of the *carmina convivalia*] here.“ Vielleicht ist diese Ankündigung aus Horaz’ Sicht aber mit dem carm. saec. auch schon realisiert. Kein politisches Nachgeben im carm. saec. sieht Loupiac 1999, 234–235. Welcher Gesang auch immer damit gemeint sei, laut Lowrie 2010, 229 kündigt Horaz an, dass Augustus ihn sich ohnehin nur verdiene, wenn dessen Walten in den Grenzen des *mos maiorum* (V. 29) bleibe, bekannter- und bezeichnerweise aber verstumme Horaz danach (Lowrie 2007, 88).

argumentiert dafür, dass sich das Jahrhundertfeierlied als *carm.* 4,16 angeschlossen haben könnte.¹¹³⁵ Dies hieße, dass *canemus* (V. 32) auf einen intratextuellen Vorverweis reduziert und gleichzeitig in eine Art zeitlicher Aporie münden würde: Rom hätte den Gesang des Horaz wie die Kustodie des Augustus schon hinter sich.

Um ein Zwischenfazit der vier analysierten Horaz-Recusationes zu ziehen, lässt sich Folgendes festhalten: Anders als Properz gefällt es Horaz bisweilen sehr wohl, die Recusatio zu subvertieren, indem er der zurückgewiesenen Gattung besonders viel Raum gibt (1,6: homerisches Epos, 4,2: pindarische Preisdichtung). Aber er nutzt die Form der Recusatio auch, um seine ganz eigene Ode besser in Szene zu setzen (2,12: Erotikon, 4,15: Politikon). Stoffliche und formale Anleihen bei der zurückgewiesenen Gattung werden ganz unterschiedlich mit dem Eigenen verwoben, es ist schwer, eine gedichtübergreifende stoffliche (inhaltliche) Quintessenz daraus zu ziehen. Laut Gordon Williams liege der Vorzug der Recusatio darin, den Dichtern einen Rahmen („framework“) zu bieten, innerhalbdessen sie *sowohl* das Regime preisen *als auch* Ansichten zu Themen äußern könnten, die ihren formalen Vorlieben entsprechen.¹¹³⁶ Dem kann man mit einigen Zuspitzungen zustimmen. Politischer Stoff findet in jedem Falle zumindest *ex negativo* in der Form der *praeteritio* selbstverständlich Eingang in die Recusatio-Gedichte. Dass die bloße Nennung von heroischen Gestalten im selben Atemzug mit Staatsmännern wie Agrippa, Maecenas oder gar dem Prinzeps nicht notwendigerweise einen Panegyrikos ergeben – ein Automatismus, den beispielsweise Syndikus für alle Zurückweisungen ansetzt¹¹³⁷ – lässt sich m. E. gerade an Horaz 1,6 besonders gut erkennen. Dass auch Staatsaktionen zum von der Biene Horaz gesaugten Thymiannektar werden können, zeigt dagegen 4,15. *Ex positivo* erlaubt es die Recusatio den Dichtern natürlich, ihr poetisches Programm zu entfalten – auch wenn deutlich geworden ist, dass davon nicht zwangsläufig Gebrauch gemacht werden muss, wie in 1,6, und mehr Zurückgewiesenes als Nicht-Zurückgewiesenes entfaltet wird oder dass in 4,2 sogar auf die Nachahmung der zurückgewiesenen Form mehr Verse entfallen als auf die eigene bejahte Form. Und offenbar kann in diesen Recusationes auch der nicht zurückgewiesene Stoff in der nicht zurückgewiesenen Form zu seinem Recht kommen, so etwa in 2,12: Die Recusatio erfüllt hier die Funktion dessen, was bei den Elegikern strukturell dem inszenierten eigenen Erlebnis entspricht, nämlich einen Anlass für einen Mädchengesang abzugeben – einen Anlass, den es für den *vacuus* (*carm.* 1,6,19) und *levis* (*carm.* 1,6,20) Horaz anders nicht geben kann.

¹¹³⁵ S. Bitto 2012b.

¹¹³⁶ S. Williams 1968, 102.

¹¹³⁷ S. Syndikus 2001a, 406.

Was neben dieser Doppelfunktion von Lob und Programmentfaltung den Ausschlag dafür geben könnte, sich für diese Form zu entscheiden, ist der Umstand, dass die *Recusatio* es ermöglicht, wie Lowrie speziell für Horaz feststellt, Personen und Anlässe ohne Prahlerei, ohne lärmendes Wesen (*blatancy*) zu preisen.¹¹³⁸ Dass ein Loblied ohne lärmendes Wesen¹¹³⁹ gerade für Horaz eine erstrebenswerte Form gewesen sein kann – wenn vielleicht auch nur in der Selbstinszenierung – dafür ist seine historisch erste *Recusatio*, die erste Satire des zweiten Buches, ein im Wortsinne schlagendes Beispiel.

- 5b [HOR.:] [...] ,ne faciam, inquis,
6a omnino versus?‘ [TREBATIUS :] ,aio. [...]
10 aut, si tantus amor scribendi te rapit, aude
Caesaris invicti res dicere, multa laborum
praemia laturus.‘ [HOR.:] ,cupidum, pater optime, vires
deficiunt. neque enim quivis horrentia pilis
agmina nec fracta pereuntis cuspide Gallos
15 aut labentis equo describit volnera Parthi.‘
[Treb. :] ,attamen et iustum poteras et scribere fortem,
Scipiadam ut sapiens Lucilius.‘ [Hor. :] ,haud mihi dero,
cum res ipsa ferret: nisi dextro tempore Flacci
verba per attentam non ibunt Caesaris aurem:
20 cui male si palpere, recalcitret undique tutus.‘
- 5 [HOR.:] ,Nicht soll ich, sagst du,
6 überhaupt Verse machen?‘ [TREBATIUS :] ,Das sage ich.
10 Oder, wenn dich so große Liebe zum Schreiben ergreift, wage es,
des unbezwungenen Caesars Taten zu feiern, den Mühen wird er viele
Belohnungen geben.‘ [HOR.:] ,Dem Begierigen, bester Vater, die Kräfte
fehlen. Denn nicht jeder beschreibt vor Wurfspießen starrende
Schlachtreihen und wegen zerbrochener Lanze zugrunde gehende Gallier
15 oder der vom Pferd gleitenden Parther Wunden.‘
[Treb. :] ,Aber dass er sowohl gerecht ist, könntest du schreiben, als auch mutig,
wie der weise Lucilius schreibt, dass es Scipio ist.‘ [Hor. :] ,Nicht an mir wird es fehlen,
wenn die Sache selbst es verlangt: Nur zur treffenden Zeit werden des Flaccus
Worte vordringen bis zu Caesars aufmerksamen Ohr:
20 Wenn du ihn unmäßig bauchpinselst, wird er ausschlagen in alle Richtungen – aus der Deckung
heraus.‘

¹¹³⁸ S. Lowrie 1997, 258. In nicht gänzlich unähnlicher Weise spricht schon Dobhofer 1966 von einer „Panegyrik [...] im Vorbeigehen [] in der Form der *recusatio*“ (wenngleich sein Aufrichtigkeits-Diskurs [passim, z. B. 16] bedenklich ist, s. dazu Fowler 1995, 248–249, allg. zur Frage der Aufrichtigkeit s. schon oben Fn. 846). Auch Flach 1967, 41 hebt Horaz’ Widerstreben, „den Herrscher mit der tönenden Aufdringlichkeit eines Hofpoeten zu verherrlichen“ positiv hervor. Flach kommt immer wieder auf die „Gedämpftheit“ als Ideal zu sprechen, die er auch dem späten Properz zunehmend zugesteht (51). Von Kallimachos auf Vergil und Horaz folgernd, spricht Asper 2004, 22 davon, dass es Dichtern wohl darum gegangen sei, „mit eigenen Mitteln zur Stabilität der Regime beizutragen, in denen sie leben und von denen sie profitieren“: Es ist klar, dass Horaz nicht dieselben Mittel ergreifen kann, die schon Vergil für sich in Anspruch genommen hat.

¹¹³⁹ Eine solche „Gedämpftheit“ scheint auch in den hellenistischen Hypotexten am Werk zu sein, so urteilt Bonelli 1979, 18 über Kallimachos: „No, lui (sc. Callimaco) non scriverà un poema fragoroso, tonante: la poesia deve essere sottile.“ Und Zetzel 1983, 94 charakterisiert Kallim. ait. fr. 54–60j Harder folgendermaßen: „[T]hey too tend to be delicate and subtle, not bombastic.“

Hier scheint es neben der Wahl des richtigen Augenblickes vor allem auch auf die Wahl der Worte anzukommen, die dem Prinzeps nicht zu arg schmeicheln dürften¹¹⁴⁰ – ansonsten liefe man Gefahr, dass dieser heimtückisch aus der Deckung heraus ausschlage (V. 20).¹¹⁴¹

Ein Schelm, wer sich bei dieser Wortwahl Böses denkt¹¹⁴² – ein größerer, wer vergisst, dass diese Eigenheit des Prinzeps (genau wie die Entschuldigung mit dem eigenen Unvermögen in den Versen 12–13, die in Ode 1,6 wieder begegnen werden), in genau dem Versmaß verfasst sind, das zurückgewiesen wird. Die (Hexameter-)Form geht dem speziellen *framework* der Recusatio, dem Gewand der *praeteritio* voraus: Sie teilt sich vom ersten Vers an mit. Und schließlich: *quis velit?* Wer will schon in der Form gepriesen werden, die sich so vorzüglich zum Entlarven von Ehebruch (sat. 1,2) und Erbschleicherei (sat. 2,5) eignet?

¹¹⁴⁰ Augustus selbst wird nach dem Erscheinen des zweiten Satirenbuches auf seine Art unter Beweis stellen, wie wenig er Unverblühtes schätzt (oder fürchtet): Als 27 v. Chr. der Senat darüber diskutiert, ihm dem Ehrentitel ‚Romulus‘ zu geben, lässt er durch Munatius Plancus den Gegenvorschlag ‚Augustus‘ unterbreiten, vgl. Suet. Aug. 7,2 und Schlange-Schöningh 2005, 4. Augustus scheint also politisch und literarisch vorsichtig zu sein, wie auch Williams 1990, 275 meint: „The danger always was that literary support could degenerate into mere panegyric; and, since panegyric is easily reversible by the malicious, could then actually injure the man and his program.“

¹¹⁴¹ Dagegen, so Horaz(‘ Wunschenken? protreptische Strategie?) in V. 83–86, lege Augustus über beißende gut gemachte Satire seine schützende Hand. Zur einem vielleicht auch protreptischen Zug ovidischer Dichtung (am. 2,1) s. unten Fn. 1276. Dafür, dass ‚gut gemacht‘ (V. 83: *sed bona siquis* | [...] *condiderit*) hier vor allem ‚nach kallimacheischer Art‘ heiße und dass Augustus hier über den Hypotext des Apollonhymnus selbst als Literaturkritiker Apoll stilisiert werde, vgl. Claus 1985.

¹¹⁴² Zur Ironie und ihren Implikationen vgl. Lowrie 2005b, 418.

3.2.3 Tibull

2,4: Elegie-Recusatio

Die Artistik im Bau von Tibulls zweitem Elegie-Buch, das allgemein als ‚Nemesis-Buch‘ bekannt ist, steht der des ersten Buches in keiner Weise nach. Auch hier gibt es eine Ringkomposition, die allerdings noch konsequenter dichotomisch organisiert ist:¹¹⁴³ In den Rahmenelegien (2,1 und 2,6) werden zwei divergente Lebensformen, das Landleben und der Militärdienst, gegeneinander ausgespielt, danach folgen Gebete an Genius respektive Apoll (2,2 und 2,5), um dann im Zentrum in der Ausgestaltung des *servitium amoris* (2,3 und 2,4) zu kulminieren.

In diesem Zentrum steht die einzige Recusatio Tibulls (2,4). In erster Linie knüpft sie an das ihr vorangehende Gedicht an: So wird in 2,4 am Anfang (V. 1: *dominamque*, V. 4: *vincla*) und zirkelschlussartig am Ende (V. 54: *imperium*) an die wichtigen *servitium-amoris*-Stichworte aus den letzten beiden Versen von 2,3 (2,3,79–80: *imperium dominae* [...] *vinclis*) angeknüpft.¹¹⁴⁴ Beide Elegien enthalten außerdem in ihren Expositionen den gleichen schmerzinduzierten Hiat *O ego* (2,3,5 und 2,4,7). In gewisser Weise scheint 2,4 aber auch viele Stränge aus dem einzigen Paraklausithyron, 1,2, weiterzuführen.

Strukturell lassen sich sechs unterschiedlich lange Teile ausmachen.¹¹⁴⁵ Innerhalb eines jeweils die Gefühlslage Tibulls darstellenden Rahmens (A1: gegenwärtig, A2: prospektiv) gibt es je zwei Diptycha, die über das Thema der Habgier miteinander verbunden sind: B1 behandelt die zurückgewiesene Dichtung, B2 den Hintergrund dazu, C1 die unvollkommene, C2 die vollkommene *puella*. Für Felix Jacoby ist dies „das einzige rein erotische Gedicht, das fehlerlos komponiert ist.“¹¹⁴⁶ Schematisch kann die Komposition des Gedichts folgendermaßen aufgeschlüsselt werden:

Strukturübersicht						
Teil	Vers	S.-teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A1	1–12			Tibulls Gefühlslage		12

¹¹⁴³ Das erkennt man ziemlich unzweideutig daran, dass die beiden sich entsprechenden Elegien zusammen 144 Verse haben, vgl. dazu Meillier 1985.

¹¹⁴⁴ Das würde auch das erste Wort in 2,4 erklären (*Hic*), so auch Murgatroyd 1994, 126, der sich allerdings für *sic* entscheidet. Vgl. ferner Maltby 2004, 117–118. Vielleicht mag die kontrastive Anknüpfungsmethode in den Römeroden Horaz’ einen Einfluss gehabt haben (vgl. *divitias* [carm. 3,1,48] mit *pauperiem* [3,2,1] sowie *scelestum* [3,2,31] mit *Iustum* [3,3,1]. Allerdings kann man auch bereits in der oben analysierten Elegie Tibulls, 1,2, Anknüpfungen an die vorangehende Elegie ausmachen: So nehmen 1,2,67–72 die Priamelstruktur von 1,1 wieder auf, während die Paraklausithyron-Thematik von 1,2 an (den bereits oben Fn. 662 bez. am. Ov. 1,6 erwähnten) 1,1,56 anschließt.

¹¹⁴⁵ Andere Struktureinteilungen bei Jacoby 1910 und Ball 1983, 179 (dreiteilig), Mutschler 1985, 248–249 (siebenteilig, vgl. dazu Herrmann 2001) und Murgatroyd 1994, 286–288 (neunteilig), wobei die zwei letztgenannten wesentlich artistischere Ringkonstruktionen und Symmetrien diagnostizieren als ich.

¹¹⁴⁶ Jacoby 1910, 83.

		2		<i>libertas</i> -Anrede	1	
		6		<i>saeva puella</i> -Anrede	1	
B1	13–26	unnütze Dichtung und Alternative				14
		15–20		Musen-Anrede	6	
B2	27–38	Ursache: Genese und Konsequenzen				12
		33–36		<i>exclusus</i> -Leser-Anrede	4	
C1	39–44	<i>puella avara</i>				6
C2	45–50	<i>puella bona</i>				6
A2	51–60	Tibulls Unterwerfung				10

Im Anfangsteil (A1) wird panoramaartig die Gefühlslage des elegischen Ich entfaltet:

- Hic mihi servitium video dominamque paratam:
 Iam mihi, libertas illa paterna, vale.
 Servitium sed triste datur, teneorque catenis,
 Et numquam misero vincla remittit Amor,
 5 Et seu quid merui seu nil peccavimus, urit.
 Uror, io: remoue, saeva puella, faces.
 O ego ne possim tales sentire dolores,
 Quam mallet in gelidis montibus esse lapis,
 Stare vel insanis cautes obnoxia ventis,
 10 Naufraga quam vasti tunderet unda maris!
 Nunc et amara dies et noctis amarior umbra est:
 Omnia nam tristi tempora felle madent.
- So sehe ich für mich den Dienst und die gerüstete Herrin:
 Schon lebe mir wohl, frühere, vom Vater geerbete Freiheit.
 Ein Dienst, doch ein trauriger, wird mir gegeben, auch werde ich von Ketten gehalten,
 und niemals wird mir Elenden die Fesseln lösen Amor,
 5 und ob ich es verdient habe oder ob wir in nichts gefehlt haben, er verbrennt mich.
 Ich verbrenne, ach, nimm weg, wildes Mädchen, die Fackeln!
 Oh, dass ich solche Schmerzen nicht verspüren könnte,
 wie viel eher würde ich auf eisigen Bergen ein Stein sein wollen,
 oder stehen als rasenden Winden ausgesetzte Klippe,
 10 welche die Schiffbruch verursachende Woge des weiten Meeres bricht!
 Nun ist sowohl der Tag bitter als auch bitterer der Schatten der Nacht:
 Alle Zeit nämlich trieft vor trauriger Galle.

Ohne sein Zutun oder gar Einverständnis wurde dem elegischen Ich ein *servitium amoris* (V. 1. 3) (V. 3: *datur*, V. 4: *teneor*) auferlegt. Während seine *puella* als gerüstete Herrin vorgestellt wird (V. 1), geht es selbst traurig in Ketten¹¹⁴⁷ (V. 3) bzw. elend in Fesseln (V. 4). In der Hierarchie steht die *puella* über Amor,¹¹⁴⁸ da sie als erste genannt wird und über dessen Attribute (V. 6: *saeva ... faces*)¹¹⁴⁹ verfügt. Damit knüpft Tibull intratextuell an 1,5,5 an (*Ure ferum et torque*): Nemesis löst jetzt die dort an Delia gerichtete Bitte ein. Dies alles scheint indes in Einklang mit dem postponierten Amor zu geschehen, dessen Willkür herausgestellt wird (V. 4): Tibulls Dichter-Ich – dessen Ausgeliefertsein durch den Wechsel von Singular zu Plural betont wird – muss unabhängig von seiner Liebesfähigkeit

¹¹⁴⁷ Zum Motiv der *catena* in der römischen Literatur s. oben Fn. 672.

¹¹⁴⁸ Anders Putnam 1987, 177, der bloß eine „implizite Gleichsetzung“ sieht.

¹¹⁴⁹ S. unten Ov. 1,1,5: *saeva puer*. Einzig in Prop. 1,13,26 gehören die *faces* ebenso wenig zu Amor.

leiden (V. 5).¹¹⁵⁰ Strukturell ähnelt dieses Bekenntnis dem eines Horaz oder Ovid, die ebenfalls betonen, sowohl brennend vor Leidenschaft als auch ungerührt von Liebesaffekten erotische Dichtung produzieren zu können, wenn diese Aussage hier auch nicht auf der gleichen Metaebene explizit wird: Denn zumindest auf der performativen Ebene lässt Tibull sein elegisches Ich nichts Anderes sagen, als dass es, ob glücklich liebend oder elend leidend, so oder so dichten kann. Sein elendes Leiden untermalt es durch einen Hiat (V. 7: *O ego*) sowie Topoi-Variationen. Den Hartherzigkeitstopos¹¹⁵¹ abwandelnd würde es gerne zu einem Stein in einer windigen unwirtlichen Gegend werden,¹¹⁵² der sonst topisch als Tertium für Gefühllosigkeit angeführt wird. Der Topos von der Liebe als Schiffbruch¹¹⁵³ wird aufgerufen, wenn das Ich sich wünscht, zu einer Art männlicher Skylla zu mutieren – die ihrerseits ja bekanntlich Schiffbruch verursacht, was eine reizvolle Spannung zu dem zuvor alludierten Topos schafft.¹¹⁵⁴ Sinnigerweise äußert das *poeta*-Ich den Wunsch, sich in unbeseelte Materie zu verwandeln, die es aber auf seine Art ‚beseelt‘: So sind die Winde *insanis* (V. 9), und die Meereswogen werden (Cat. 11,3 imitierend) lautmalerisch (V. 10: *tunderet unda*) belebt. Statt von einer Metamorphose wird der Liebende aber von Bitterkeit heimgesucht (V. 11–12).¹¹⁵⁵

- Nec prosunt elegi nec carminis auctor Apollo:
 Illa cava pretium flagitat usque manu.
 15 Ite procul, Musae, si non prodestis amanti:
 Non ego uos, ut sint bella canenda, colo,
 Nec refero Solisque vias et qualis, ubi orbem
 Complevit, versis Luna recurrit equis.
 Ad dominam faciles aditus per carmina quaero:
 20 Ite procul, Musae, si nihil ista valent.
 Aut mihi per caedem et facinus sunt dona paranda,
 Ne iaceam clausam flebilis ante domum
 Aut rapiam suspensa sacris insignia fanis:
 sed Venus ante alios est violanda mihi.
 25 Illa malum facinus suadet dominamque rapacem
 Dat mihi: sacrilegas sentiat illa manus.

Weder nützen Elegien noch des Gesanges Urheber Apollo:
 Jene fordert inzwischen mit Ungestüm den Preis mit ihrer Hand, der hohlen.

¹¹⁵⁰ So auch Maltby 2004, 118.

¹¹⁵¹ Vgl. Cat. 64,154–157 (bes. 154: *sub rupe*); Verg. Aen. 4,365–370 (bes. 366–367: *cautibus horrens* | *Caucasus*); Tib. 1,1,63–64 (bes. 64: *silex*); Ov. epist. 10,1. 109–110 (*silices ... silices*); met. 7,32–33. 8,119–125 (bes. 120: *inhospita Syrtis*, 121: *austroque agitata Charybdis*); 9,613–615 (bes. 614: *silices*); 14, 712–713 (*durior ... saxo*). 757–758 (*hoc quoque non potuit, paulatimque occupat artus*, | *quod fuit in duro iam pridem corpore, saxum*).

¹¹⁵² Das elegische Ich kann sich von seinem aktuellen Selbst nicht lösen, denn es imaginiert einen Stein auf eisigen Bergen, die der brennenden Liebesglut also Labsaal sein könnten (dem gefühllosen Stein wäre ja sein Standort sicher gleichgültig), ähnlich auch Murgatroyd 1994, 129. Ein (hoffnungsvoller) Wunsch nach Metamorphose kommt in Ov. am. 2,15,9 zur Sprache.

¹¹⁵³ S. oben Fn. 1003.

¹¹⁵⁴ Eine reizvolle Spannung liegt vielleicht auch im intertextuellen Verhältnis zu Vergil vor: Spielt Tibull doch auf den Hartherzigkeitstopos an, wie er in Aen. 4,365–370 vorliegt, und gleichzeitig auf den Vergleich Didos mit einem Stein in 6,471 *dura silex ... cautes*, wie Putnam 1987, 177 meint.

¹¹⁵⁵ Es scheint, als ob Ovid sich von diesem Distichon zu am. 1,6,55–56 hat inspirieren lassen – beide haben Zeit und Enttäuschung/Galle zum Thema.

- 15 Geht fort, Musen, wenn ihr nicht dem Liebenden nützt:
 nicht, damit Kriege zu besingen sind, verehere ich euch,
 noch berichte ich von den Bahnen der gleichmäßigen Sonne und wie, sobald er seinen Kreis
 vollendet hat, der Mond nach dem Wenden der Pferde zurückeilt.
 Zur Herrin ersuche ich einfache Zugänge durch meine Gesänge:
- 20 Geht fort, Musen, wenn diese nichts vermögen.
 Entweder müssen von mir durch die Untat Mord Geschenke angeschafft werden,
 damit ich nicht weinend vor verschlossenem Haus liege:
 Oder ich werde gar aufgehängte Zeichen in heiligen Tempeln rauben:
 Doch Venus vor anderen ist von mir zu verletzen.
- 25 Jene rät zur bösen Tat und eine raffgierige Herrin
 gibt sie mir: Meine frevelhaften Hände soll sie spüren.

An diesem stimmungsmäßigen Tiefpunkt angelangt, evoziert der *poeta* im zweiten Teil (B1) einige Verse aus Kallimachos' drittem Jambos,¹¹⁵⁶ spitzt sie aber wesentlich zu: Bedauert das jambische Ich dort lediglich, in einer Zeit zu leben, die Apoll und die Musen nicht mehr genug respektiere, spricht das elegische Ich hier Apoll und den Musen ihre Kompetenz in Sachen Liebe(sdichtung) ab. Das Ergebnis: Tibull weist Elegien von sich. Bevor er auch ‚homerische‘ Epen (V. 16) und naturphilosophische¹¹⁵⁷ Lehrdichtung (V. 17) entschieden zurückweist, parodiert¹¹⁵⁸ er den epischen Musenanruf im Hexameter (V. 15: *Ite procul, Musae*). Dies ist umso bemerkenswerter, als es in der gleichen Diktion geschieht, mit der in 1,1,75–76 militärische Tätigkeiten abgelehnt worden waren (*vos, signa tubaeque*, | *Ite procul*). Wenig später (V. 20) wiederholt er den ‚Musenabruf‘ fast wörtlich, diesmal allerdings im Pentameter. Die Zurückweisung von Elegie und Epos gelingt also nur im elegischen Distichon.¹¹⁵⁹ Für diese Zurückweisung nennt Tibull ausschließlich rezeptionsästhetische Gründe: Elegische und epische Gattung werden zurückgewiesen, weil sie keinen Zugang zur *puella* bieten (V. 19). Mit *aditus* (V. 19) evoziert Tibull zugleich die Wegmetaphorik des *Aitien*-Prologs wie das Paraklausithyron. Der Umstand, dass für die vollständige Zurückweisung Hexameter und Pentameter notwendig sind, sowie das Paradoxon,¹¹⁶⁰ dass der Elegie innerhalb einer Elegie ihr Nutzen abgesprochen wird, sollte davor bewahren, voreilige Schlüsse zu ziehen.¹¹⁶¹ Noch dazu

¹¹⁵⁶ S. iamb. 3,1–2 [inkl. Maas' Vorschlag]. 38b–39: Εἴθ' ἦν, ἄναξ ὀππολλων, ἡνίκ' οὐκ ἦα | φίλαι τε Μοῦσαι· καὶ σὺ κάτ' εἰ[.]μᾶσθε | [...] γυνὴ δ' ὁ μάργος ἐς Μοῦσας | ἔνευσα· τοίγα[ρ] ἦν ἔμαξα δέν[...].σω. Den 3. Jambus hält Wimmel 1968, 265 für den wichtigsten Hypotext von Tibulls Kallimachos-Rezeption.

¹¹⁵⁷ Für Drinkwater 2013, 198 weisen V. 17–18 astronomische Dichtung zurück.

¹¹⁵⁸ S. Murgatroyd 1994, 135; Herrmann 2001, 507.

¹¹⁵⁹ Und nur in diesem Sinne könnte man versuchen, das Diktum zu V. 13 von Stroh 1983, 220, das elegische „Versmaß sei in der Liebe besonders nützlich“, zu ‚retten‘, wenn auch zum Preis einer gewissen Tautologie: Das elegische Versmaß ist für die Elegie besonders nützlich, eben weil sie auch ganz andere Dinge behandelt als (gelingende) Liebe.

¹¹⁶⁰ S. Herrmann 2001, 507.

¹¹⁶¹ Mit Bright 1978, 206. 215 und Putnam 1987, 177–178 und gegen Lee 1990, 152 und Murgatroyd 1994, 123–124 sehe ich nicht nur Ernsthaftigkeit in dieser Elegie. Im Gegenteil halte ich die von Murgatroyd 1994, 124 an einer ironischen, ambivalenten Auffassung von 2,4 kritisierte „schwierige Kombination von Leichtigkeit und Schwere“ am ehesten für die Quintessenz des Gedichtes, insofern Tibull ja in V. 13 ‚leichte‘ Elegien und in V. 16–17 ‚schwere‘ (Lehr-)Epen zurückweist.

sind die zurückgewiesenen ‚epischen‘ Stoffe so formuliert, dass sie sich ironischerweise als Paradethemen der Elegie lesen lassen. Man denke etwa an die in V. 16 genannten Kriege: Eine Pointe dieses Verses besteht darin, dass damit auch der Krieg zwischen *poeta amator* und Nemesis gemeint ist. Der *poeta amator* hat sich nicht zum *vates Apollinis Musarumque* aufgeschwungen, um mit seiner *puella* heftige Auseinandersetzungen über den Wert oder Unwert seiner Dichtung auszufechten. Darüber streitet der *poeta* in den Recusationes sonst mit seinem Mäzen (Prop. 2,1), dem Prinzeps (Hor. epist. 2,1,245–270) oder seinem Dichter-Stellvertreter (Hor. carm. 1,6), nicht aber mit der *puella*. Aber auch besonders das Thema der Nacht-Tag-Wechsel gehört ebenso sehr zu Lehrdichtung wie zu Paraklausithyra, worauf einen Tibull durch die Wortwahl *aditus* (V. 19) geradezu stößt, auch indem er den Topos in V. 21 ein weiteres Mal aufgreift. Die Sinnlosigkeit von Elegien wird mit dem *puella-avara*-Motiv begründet, das ja elegisch par excellence ist. Als mögliche ‚nützliche‘ Alternative zur Dichtung folgt nun eine Gewalt-Apologie um Galanteriegeschenke willen: Der *poeta* entscheidet sich gegen den durch Hendiadyoin als besonders verwerflich herausgestellten Totschlag (V. 21) und für den Tempelraub (V. 23). Das in 1,2 angedeutete nicht gänzlich ungetrübte Verhältnis zu der Liebesgöttin ist hier nunmehr völlig gestört: In einer Pervertierung des *do-ut-des*-Gedankens will der *poeta* die Beute, mit der er um die *puella* werben will, ganz bewusst in Venus’ Tempel machen.¹¹⁶² Schließlich hat Venus ja einerseits dem Liebenden eine solche Leidenschaft eingehaucht, dass dieser zu deren Erfüllung bereit ist, Untaten zu begehen (V. 25a), und dem Liebesobjekt andererseits eine solche Habgierigkeit, dass diese nur durch Untaten zu befriedigen ist.¹¹⁶³

- O pereat, quicumque legit viridesque smaragdos
 Et niveam Tyrio murice tingit ovem.
 Addit auaritiae causas et Coa puellis
 30 Vestis et e Rubro lucida concha mari.
 Haec fecere malas: hinc clavim ianua sensit
 Et coepit custos liminis esse canis.
 Sed, pretium si grande feras, custodia victa est,
 Nec prohibent claves, et canis ipse tacet.
 35 Heu, quicumque dedit formam caelestis auarae
 Quale bonum multis attulit ille malis!
 Hinc fletus rixaeque sonant, haec denique causa
 Fecit ut infamis nunc deus erret Amor.

Oh, möge zugrunde gehen, wer auch immer grünliche Smaragde sammelt
 sowie das schneeweiße Schaf mit tyrischer Schnecke färbt.
 Gründe für Habgier gibt den Mädchen das koische

¹¹⁶² Mit Putnam 1987, 179, der meint, dass *Venus ... violanda* (V. 24) auf der zweiten Ebene auch sexuell zu deuten sei, wäre das Verhältnis noch einmal stärker beschädigt.

¹¹⁶³ Es herrscht also trotz allem eine gewisse Äquivalenz zwischen *poeta* und *puella*, umso mehr, wenn man mit Murgatroyd 1994, 133 auch in Nemesis einen sakrilegen Zug entdeckt, weil sie materielle Geschenke den apollinspirierten Gedichten vorzieht. Auffallend sind jedenfalls die (etymologisierenden) Wiederholungen, die bald die *poeta-puella*-Beziehung (V. 23: *rapiam*, V. 25: *rapacem*), bald aber auch die Tibull-Venus-Relation (V. 26: *sacrilegas*, V. 23: *sacris*; V. 21: *mihi*, V. 26: *mihi*) tangieren.

- 30 Gewand sowie die leuchtende Muschelperle aus dem Roten Golf.
Dies hat sie schlecht gemacht: Daraufhin spürte die Tür den Schlüssel
und ein Wächter der Schwelle begann der Hund zu sein.
Aber, wenn du einen hohen Preis bringst, ist die Wache besiegt,
es halten dich keine Schlüssel ab, auch der Hund selbst schweigt.
- 35 Ach, welcher Himmlische auch immer Schönheit der Habgierigen gegeben hat,
was für ein Gut fügte jener den zahlreichen Übeln hinzu !
Daher erklingen Geheule und Streitereien, diese Ursache schließlich
macht es, dass nun übelbeleumdet Gott Amor auf Abwegen geht.

Tibull hatte sich nicht gescheut, seine Untaten beim Namen zu nennen (V. 26: *sacrilegas*), heischt jetzt im dritten Teil (B2) aber doch um Verständnis (für ihn und seine *puella*), indem er auf die Rolle der *avaritia* eingeht. Dieser Terminus (*avaritia*) ist einmalig in der elegischen Poesie¹¹⁶⁴ und erscheint zudem auch noch in der Gedichtmitte, die für gewöhnlich Programmatischem vorbehalten ist (V. 29).¹¹⁶⁵ Werden erst die Sammler von Edelsteinen (V. 27) und die Färber von Purpurgewändern (V. 28) verantwortlich gemacht¹¹⁶⁶ und darob verflucht, so sind in letzter Konsequenz die Luxusobjekte selbst – Gewand und Edelstein (V. 30) – Schuld an der Habgier der Mädchen. Man kann also in der hier geschilderten „Beziehung zu Luxusgütern“ mit Thomas Habinek einen politischen Zug Tibulls ausmachen,¹¹⁶⁷ der sich jedoch einer univoken Interpretation entzieht. Denn Tibull dreht noch mehr an der negativen Zivilisationsspirale:¹¹⁶⁸ Nicht nur materielle Dinge wie die Paraklausithyron-Elemente Tür, Schlüssel oder Schwelle sind aktiv (V. 31: *sensit*, V. 34: *prohibent*) ‚schuld‘, auch die Natur (namentlich der Hütehund) ist korrupt. Damit sind erneut Merkmale des performativen Selbstwiderspruchs zu verzeichnen, ist doch ein Gedicht wie 1,2 ohne die hier angeblich gegeißelten Dinge unmöglich. Das Selbstparadox erreicht seinen Gipfel in der sprachlichen Gestaltung, die zu einer gewissen verschwenderischen Artistik neigt, die den Luxus auch formal spiegelt: Die beiden Luxusgüter mit Herkunftsnachweis thematisierenden Distichen V. 27–28 und 29–30 haben eine ausbalancierte Struktur (mit Pluralsubstantiv am Hexameterende und

¹¹⁶⁴ Das Wort ist weder bei Catull noch in der sonstigen augusteischen Dichtung zu finden, mit Ausnahme von Horaz' Satiren (1,4,26; 1,6,68) und Episteln (1,1,33).

¹¹⁶⁵ Zum programmatischen Charakter der Mitte allgemein s. oben S. 191 m. Fn. 1049; zu Tib. vgl. Maltby 2004, dem es v. a. um die Mitten in Gedichtbüchern geht und in diesem Rahmen auch auf 2,4 zu sprechen kommt (117–119).

¹¹⁶⁶ Dieselbe Argumentationsstruktur hat Tibull 1,10,1–4, wo der Erfinder des Schwertes für die Existenz des Krieges verantwortlich gemacht wird.

¹¹⁶⁷ S. Habinek 2002, 56.

¹¹⁶⁸ Zivilisationskritik ist ein Lieblingsthema Tibulls. In 1,3,35–48 macht er den ‚Sündenfall‘ an folgenden Erfindungen fest: Schiffe (= Gewinn/Import fremder Waren), Joche/Zaumzeug (= Domestizierung von Stier und Pferd), Türen (= Paraklausithyron-Anlass), Grenzsteine/-zäune (= individueller Grundbesitz), Landwirtschaft (= bäuerliche Arbeit), Eisen (= Streit/Krieg/Waffenhandwerk). All diese Dinge gibt es im goldenen Zeitalter Saturns noch nicht, sie erblicken erst im eisernen Zeitalter Jupiters das Licht der Welt. Das Thema ist natürlich auch bei den anderen Dichtern, wenn auch nicht so prominent, anzutreffen: Für die (sicherlich auf Soph. Ant. 332–337a zurückgehende) Kritik am Schiff vgl. Prop. 1,17,13–4; Hor. carm. 1,3,9–12a. 21–4; Ov. am. 2,11,1–6. Die Beobachtung von Bright 1978, 205–216, die natürliche Ordnung werde invertiert und durch eine Nemesis-Kunstordnung ersetzt, hat einiges für sich.

Singularsubstantiv am Pentameterende) und geben in chiastischer Reihenfolge die entsprechenden Informationen wieder (kleine Smaragde, lange Wollgewänder – große Gewänder, kleine Perlen), wobei sich dann innerhalb des Pentameters jeweils die Farben kontrastiv absetzen (schneeweiß, purpurn – strahlend, rot).¹¹⁶⁹ Ein weiteres Paradox liegt darin, dass Tibull jetzt doch entgegen der Zurückweisung in V. 18 philosophische Betrachtungen¹¹⁷⁰ anstellt, wenn er die Schönheit einer *puella avara* ironisch als *bonum* qualifiziert, das ein Gott ihren *mala* hinzugesellt hat (V. 35–36). Diese Voraussetzungen und Folgen der *avaritia* begründeten den schlechten Ruf Amors.

At tibi, quae pretio victos excludis amantes,
40 Diripiant partas ventus et ignis opes:
Quin tua tunc iuvenes spectent incendia laeti,
Nec quisquam flammae sedulus addat aquam.
Heu veniet tibi mors, nec erit qui lugeat ullus,
Nec qui det maestas munus in exsequias.

Aber dir, die du die hinsichtlich des Preises besiegt Liebhaber ausschließt,
40 sollen Wind und Feuerstürme die Reichtümer, die erworbenen, verheeren:
Ja sogar die Jünglinge sollen dann deinen Bränden erfreut zuschauen,
und nicht soll jemand der Flamme eifrig Wasser beugeben.
Wehe, der Tod wird dir kommen, und es wird weder irgendjemand da sein, der trauert,
noch, der das Leichengeschenk den traurigen Überresten gibt.

Nach den Luxusgutherstellern wird nun im vierten Teil (C1) auch die *puella avara* in direkter Anrede verflucht. Sie soll durch Brand ihres Hab und Guts verlustig gehen und keine rettende Lösch-Hilfe durch junge Männer erhalten, also durch das Kollektiv, das – von reicheren (sc. Älteren?) besiegt – von ihr ausgeschlossen worden ist (V. 39). Passend zu den Liebesgluten des auktorialen Erzählers (V. 5–6) könnte man die Verse auch metaphorisch lesen,¹¹⁷¹ die *puella avara* wäre dann ähnlich ausgestaltet wie die „brünstige“ Lydia in Hor. carm. 1,25,13. In einer Post-Mortem-Phantasie¹¹⁷² wird ihr darüber hinaus ein einsames Grab gewünscht.

45 At bona quae nec avara fuit, centum licet annos
Vixerit, ardentem flebitur ante rogam:
Atque aliquis senior veteres veneratus amores
Annua constructo sarta dabit tumulo
Et ‚bene‘ discedens dicet ‚placideque quiescas,
50 Terraque securae sit super ossa leuis.‘

45 Dagegen wird die, die gut und nicht habgierig gewesen ist, mag sie auch 100 Jahre gelebt haben, vor dem Scheiterhaufen, dem brennenden, beweint werden:

¹¹⁶⁹ Diese Betrachtung folgt Murgatroyd 1994, 141, der aber nicht die Spannung zwischen ‚luxuriöser‘ Form und Luxus geißelndem Inhalt sieht.

¹¹⁷⁰ Schwerwiegend und ernsthaft werden diese Ausführungen auch durch das Metrum mit Spondeen im ersten, dritten und vierten Fuß in V. 35, was dieser auch mit V. 30 gemeinsam hat, wo (s. Fn. 1168) auch schon ernsthafte zivilisatorische Erwägungen angestellt worden waren. Cairns 1979b, 15 ordnet übrigens die gesamte Elegie (zusammen m. 1,1; 1,3; 1,10; 2,6) der „Welt der Diatribe und der philosophischen Kontroversen“ zu.

¹¹⁷¹ S. Putnam 1987, 180; Murgatroyd 1994, 148.

¹¹⁷² S. oben Fn. 915.

Und dagegen wird irgendein Älterer, vergangene Lieben hochhaltend,
 jährliche Kränze dem aufgeworfenen Hügel schenken
 sowie im Weggehen sagen: ‚Gut und friedlich mögest du ruhen,
 50 und die Erde möge für dich sorglose über deinen Gebeinen leicht sein.‘

Im völligen Gegensatz zu C1 wird im fünften Teil (C2) nunmehr das Ideal der *puella bona* konstruiert – schon sprachlich: statt des Verfluchungskonjunktivs steht hier ausschließlich das Futur, die direkte vorwurfsvolle Anrede ist der konstatierenden dritten Person gewichen. Einzig das sehr konventionelle ‚Grabepigramm‘ (V. 49–50) enthält eine formelhafte Anrede. In dieser Post-Mortem-Phantasie wird in Kontrast zu der vorherigen von einem älteren Mann gesprochen, der dem gut besuchten, betrauten Grab seine jährliche Reverenz erweist. Tibull verstößt mit dieser ‚Eschatologie‘¹¹⁷³ also erneut gegen seine eigene Zurückweisung in V. 18. Auch hier wird wieder ein gängiger elegischer Topos variiert, das *memento mori*, demgemäß der *puella* ihr Tod doch meist nur vor Augen gehalten wird, um sie zum sofortigen Lebensgenuss zu animieren. Hier winken stattdessen die Umstände im Grab als Belohnung für das (nicht habgerige) Leben.

Vera quidem moneo, sed prosunt quid mihi vera?
 Illius est nobis lege colendus Amor.
 Quin etiam sedes iubeat si vendere avitas,
 Ite sub imperium sub titulumque, Lares.
 55 Quicquid habet Circe, quicquid Medea veneni,
 Quicquid et herbarum Thessala terra gerit,
 Et quod, ubi indomitis gregibus Venus afflat amores,
 Hippomanes cupidae stillat ab inguine equae,
 Si modo me placido uideat Nemesis mea vultu,
 60 Mille alias herbas misceat illa, bibam.

Wahres freilich mahne ich an, aber nützt es mir irgendetwas, das Wahre?
 Gemäß dem Gesetz von jener muss Amor von uns verehrt werden.
 Ja sogar wenn sie befehlen würde, den geerbten Besitz zu verkaufen,
 geht dahin unter ihre Herrschaft und unter den Verkaufsanschlag, ihr Laren.
 55 Was auch immer Circe, was auch immer Medea an Gift hat,
 was auch immer thessalische Erde an Kräutern trägt,
 und was, wo den ungezähmten Herden Venus Liebe zuhaucht,
 als Hippomanes von der Scham der brünstigen Stute tröpfelt,
 wenn mich nur meine Nemesis mit freundlicher Miene ansieht,
 60 mag jene auch 1000 andere Kräuter mischen, ich werde es trinken.

Obwohl der *poeta amator* seine Erläuterungen zum schlechten Schicksal der *puella avara* und zum guten Schicksal der *puella bona* durch ein „line-framing“¹¹⁷⁴ (V. 51: *vera ... vera*) sehr pointiert als Wahrheit einstuft, beugt er sich im Schlussteil (A2) seiner *puella avara*.

¹¹⁷³ In der sehr langen Post-Mortem-Phantasie in 1,3 hatte sich Tibull schon ausführlich diesem Thema gewidmet: Dort imaginiert er, wie er stirbt (ebenfalls von einem Grabepigramm begleitet) und daraufhin von Venus selbst ins Elysion geleitet wird, weil er gegenüber dem zarten Amor immer *facilis* gewesen sei (1,3,57–58). Dieses elysische Paradies für Liebende (1,3,59–66) gestaltet er kontrastiv zum Tartaros aus, in dem sich die üblichen mythischen Unterweltsünder, aber auch ‚Liebesverbrecher‘ wie die Danaiden befinden und künftig auch mögliche Rivalen leiden sollen (1,3,67–83).

¹¹⁷⁴ S. dazu Wills 1996, 427–430.

In einer Art Ringkonstruktion begegnet erneut die hierarchisch über Amor stehende *puella*, die eigentliche Gesetzgeberin (V. 52) und Befehlshaberin (V. 53. 54), und die Galle (V. 12) wird durch den Verweis auf das Gift (V. 55) wieder aufgenommen.¹¹⁷⁵ Die Rede vom Gift bildet nach Preisgabe der vom Vater geerbten Freiheit (V. 2) und auch der väterlichen Laren (V. 54) den Endpunkt einer Klimax. Zuerst werden von mythischen, weiblichen Wesen ‚hergestellte‘ Gifte vorgestellt: von Circe, von Medea, von der (in der römischen Vorstellungswelt seit Vergils *Georgica* herumgeisternden) brünstigen Stute, letztere war ausführlich in Hor. *carm.* 1,25,13–16 begegnet.¹¹⁷⁶ Die hyperbolische Spitze stellt dann Nemesis dar, deren programmatischer Name¹¹⁷⁷ erst an dieser Stelle der Elegie offenbart wird: Sie mischt noch 1000 andere Kräuter in das Gift, das sie braut. Trotzdem will der *poeta* es im Gegenzug für einen freundlichen Blick von Nemesis trinken. Angesichts des doch teilweise sehr poetologischen Gehalts (V. 13–20) der Elegie könnte man hierin eine Reminiszenz an den kallimacheischen *Aitien*-Prolog sehen,¹¹⁷⁸ zumal die *puella* nicht selten die elegische Inspirationsinstanz abgibt.¹¹⁷⁹ Damit wäre das hypertextuelle *Ite procul, Musae* (V. 15. 20) zusätzlich betont und passenderweise zum Abschied wiederholt. Vor diesem Hintergrund ließe sich auch die Preisgabe der Freiheit (V. 2) und der Identität (V. 54)¹¹⁸⁰ als poetologisches Statement lesen: Tibull ist sich bewusst, wie sehr er seinen Vorläufern und Einflüssen verpflichtet ist.¹¹⁸¹ Man könnte sich fragen, ob diese performative Dichtungsweise auf ihre Art nicht viel raffinierter ist, als Vorläufer namentlich zu erwähnen oder auf einer expliziten Metaebene Reflexionen anzustellen –

¹¹⁷⁵ So auch Ball 1983, 181 und Murgatroyd 1994, 287.

¹¹⁷⁶ S. oben S. 106 zu Hor. *carm.* 1,25,13–14. Nicht ohne Ironie ist übrigens das ‚passendste‘ Gift das Hippomanes, das als (Grundlage für einen) Zaubersrank galt, vgl. Stadler 1913, 1881.

¹¹⁷⁷ Zum Namen jüngst Gärtner 2003, 215, Anm. 2; Stafford 2006, mit Forschungsdiskussion S. 33–34 m. Anm. 2–6. Auch ich würde mich den von ihr aufgeführten Forschern anschließen, die bei der Namensinterpretation ihre Betrachtung mit dem Charakter der Göttin Nemesis beginnen lassen (33). Dieser Gedanke ist aber m. E. damit zu verbinden, dass die meisten bekannten elegischen *puellae*-Namen Apoll-Epiklesen sind, neben Tibulls Delia Varros Leucadia, Gallus’ Lycoris und Properz’ Cynthia (dazu z. B. Bright 1978, 103–123; Lefèvre 2004, 41–42). Nemesis ist gerade dies nicht, und so stellt der Name ‚formal‘ eine Art Rache an Apollo *Delius* dar (und nicht wie oft zu lesen an Tibull selbst). Immerhin wird Apoll hier verabschiedet (V. 13). Im Vorgänger-Gedicht, 2,3, ist seine Darstellung als *servus amoris* des Admet bei aller paradigmatischen Funktion innerhalb der Elegie selbst mindestens ambivalent (2,3,13–14: der Heilkunstgott kann seine Liebeskrankheit nicht heilen; 24: die Lieder des Poesiegottes werden vom ‚Gemuhe‘ unterbrochen; 25–26. 31: der Orakelgott vernachlässigt seine Kultstätten) und in jedem Fall eine Beleidigung für den Apoll Actius. Günther 2002, 21 spricht diesbezüglich von „sarkastische[r] Ironie“, Littlewood 1983, 2143 führt die hier angeführten Verse aus 2,3 als Beispiel für Tibulls Humor an. Mit Koenen 1976 wäre gar eine von Tibull (u. a. durch die Wahl des mit Isis verbundenen Namens Nemesis) favorisierte Ablösung oder zumindest Gegenbalancierung von Apoll Musagetes durch Isis *μουσαναάγωγός* denkbar.

¹¹⁷⁸ Immerhin zieht Smith 1964, 443 hier als Parallele Hor. *carm.* 4,3,1–2 heran, das sicher eine Reminiszenz von Kallim. *ait.* fr. 1,37–38 Harder (... Μοῦσαι γὰρ ὄρους ἴδον ὄθματι παῖδας | μὴ λοξῶι, πολλοὺς οὐκ ἀπέθεντο φίλους. | ... Diejenigen, welche die Musen nämlich als Kinder betrachteten | nicht scheelen Auges, lassen sie als ergraute nicht als Freunde fallen.) darstellt.

¹¹⁷⁹ S. z. B. Prop. 2,1,4; 2,30,40; Tib. 2,5,111–112; Ov. *am.* 3,12,16; *rem.* 764.

¹¹⁸⁰ So liest Ball 1983, 182. 184 die Preisgabe der Laren.

¹¹⁸¹ In der Sache hat Jacoby 1910, 83 völlig recht: „Gerade II 4 ist vollständig aus lauter konventionellen *τόποι* zusammengesetzt“, wenngleich man der Gerechtigkeit halber präzisieren muss, dass die *Topoi* (etwa der der Hartherzigkeit) durchaus unerwartete Wendungen nehmen.

beides Dinge, die die Forschung bei Tibull vermisst.¹¹⁸² Michael Putnam hat solche Betrachtungen für Tibull im Allgemeinen angestellt und sie mit der Erkenntnis geschlossen: „Tibullus may well be the more difficult poet [sc. than Ovid].“¹¹⁸³

Die Elegie 2,4 ist aus mehreren Gründen exzeptionell. Zuvörderst weil sie ganz prinzipiell und sogar als einzige Elegie die Gattung der Elegie zurückweist, was m. E. in der Forschung zu wenig Beachtung gefunden hat.¹¹⁸⁴ Am Ende steht die Erkenntnis, dass die Recusatio-Form – man müsste wohl besser vom ‚Recusatorischen‘ sprechen¹¹⁸⁵ – hier und allgemein zugleich fundamentale Form und Inhalt der Elegie ist. Denn das Zurückweisen des *poeta* von Gattungen ist strukturell nicht anders als das Zurückweisen der *puella* von Liebhabern. Und auch der Grund der Gattungszurückweisung – die Rezeptionsästhetik, auf die ich auch anhand anderer Autoren bereits hingewiesen habe und die erneut begegnen wird¹¹⁸⁶ – bringt *poeta* und *puella* wieder zusammen.

Es liegt im Auge des Betrachters, wie man diese Zurückweisung nun bewertet, die Liebes(dichtungs)- und Gattungsdiskurs engführt: Angesichts der in Elegien oft evozierten Paraklausithyra-Situationen scheinen die für den *exclusus amator* betrüblichen Zurückweisungen für den Elegien-Dichter sehr fruchtbare Inspirationsquellen zu sein.¹¹⁸⁷ Auch hält der Dichter die eigene Zurückweisung für eine Zumutung, während er die Zurückweisung der Rivalen als selbstverständlich ansieht. Einzigartig ist ebenfalls, dass Apoll hier ersatzlos der Rang als Inspirationsgottheit aberkannt wird, und mit Sicherheit ist das ein bewusster Zug Tibulls. Die Frage ist überhaupt nicht, wie John F. Miller¹¹⁸⁸ meint, ob man ihn politisch deuten könnte, sondern wie: Einerseits handelt es sich natürlich um eine Absage an den augusteischen Schutzpatron, die allerdings bei weitem nicht so ausgestaltet wird wie die Absage an Venus und dadurch nicht ganz so negativ hervorsteht. Andererseits scheint gerade die Unfähigkeit des Apoll Musagetes, die hier beschrieben wird, immer Beistand zu leisten, auch den Apoll Actius zu charakterisieren: Geht doch der *pax Augusta* eine lange Phase der Bürgerkriege voraus.

¹¹⁸² S. oben (zu 1,2) S. 79 m. Fn. 478.

¹¹⁸³ S. Putnam 1970, passim, bes. 23–24. 31 (Zitat).

¹¹⁸⁴ Murgatroyd 1994, 135 erwähnt wenigstens in einem Halbsatz die Elegie-Zurückweisung, während Putnam 1987, 178 lediglich mitteilt, dass V. 13 die einzige Okkurrenz von *elegi* biete, Smith 1964, 431–443 scheint es nicht zu interessieren.

¹¹⁸⁵ Dazu oben S. 145 m. Fn. 842.

¹¹⁸⁶ S. oben Prop. 2,13a (S. 162), 2,34 (S. 166) und unten Ov. am. 2,1 (S. 229).

¹¹⁸⁷ Das gilt natürlich nicht nur intratextuell, wie ja auch das sehr negative Schlusswort Tibulls *bibam* (V. 60) Ovid zu seinem sehr positiven Schlusswort der Metamorphosen inspiriert haben dürfte: *vivam* (15,879).

¹¹⁸⁸ S. Miller 2009, 299: „To be sure, there are many such instances where a larger ideological relevance hardly seems to be triggered. It is difficult to see how Augustus is evoked in Tibullus’ lament that poetry’s divine patron is of no benefit when faced with an avaricious girlfriend (2,4,13 *nec prosumt elegi nec carminis auctor Apollo*).“

Tibull gelingt es jedenfalls, den Wahrnehmungsbereich der elegischen Form so zu erweitern, dass er auch Nicht-Elegisches oder besser das Elegische Zurückweisendes inkludieren kann. Gleichzeitig – performative Selbstwidersprüche nicht scheuend – zeigt er, dass das Zurückgewiesene unhintergebar ist: Nicht nur, dass das elegische Distichon weiter beibehalten wird, es kommen auch die elegischen Topoi beständig weiter zur Anwendung. Man könnte diese Struktur – inklusive der Selbstwidersprüche und Unhintergebarkeit – durchaus mit den Versuchen Augustus’ vergleichen, nicht-autokratische Bestrebungen (d. h. republikanische) oder, häufiger und dezidierter, autokratie-zurückweisende¹¹⁸⁹ in seine neue autokratische Form zu inkludieren.

¹¹⁸⁹ Zu den *Recusationes* des Augustus s. oben S. 144–145 m. Fn. 837.

3.2.4 Ovid

am. 1,1: Amor vs. Apoll

Das hier schon mehrfach erwähnte Programm-Gedicht¹¹⁹⁰ der *Amores* ist voller Überraschungen,¹¹⁹¹ und das gleich in mehrfacher Hinsicht. Der oben bezüglich am. 1,6 hervorgehobene ‚spätzeitliche‘ Charakter des ovidischen Werks zeigt sich auch hier in seiner ganzen Bandbreite. Strukturell lässt sich das Gedicht in fünf gleich lange Abschnitte mit sechs Versen einteilen.

- Arma graui numero uiolentaque bella parabam
edere, materia conueniente modis.
par erat inferior uersus; risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.
5 ,quis tibi, saeue puer, dedit hoc in carmina iuris?
Pieridum uates, non tua turba sumus.
- Waffen in schwerem Metrum und gewaltige Kriege schickte ich mich gerade an
herauszugeben, der Stoff entsprechend der Form.
gleich [lang] war der untere Vers [wie der obere]; gelacht hat da Cupido,
so wird gesagt, und einen Fuß entwendet den Versen.
5 ,Wer, wilder Junge, gab dir dieses Recht an den Liedern?
der Pieriden Seher, nicht deine Schar sind wir.

Das Gedicht beginnt mit einem epischen Donnerschlag: *arma* (V. 1), dem ersten Wort der *Aeneis*¹¹⁹² und Epos-Stoff par excellence, und dem durch Trith- und Penthemimeres betontem *grauī numero*, also der Epos-Form par excellence, dem Hexameter.¹¹⁹³ Erst weit nach dem Enjambement bemerkt der ein etwaiger Zuhörer des Gedichts, dass er nun einen Pentameter vor sich hat:¹¹⁹⁴ bezeichnenderweise just nach dem Wort *materia* (V. 2), das von dem zugehörigen *conueniente* durch Zäsur getrennt wird. An dieser Stelle macht sich

¹¹⁹⁰ Vgl. dazu Moles 1991; Buchan 1995, 54–56; Boyd 1997, 147–149.

¹¹⁹¹ Oliensis 2014, 211 bezeichnet die von mir bereits mehrfach genannte und an am. 1,1 festgemachte Vorgängigkeit der Form nicht als überraschend, sondern gar als „skandalös“.

¹¹⁹² S. Korzeniewski 1964. Stroh 1971, 145, Anm. 19 arbeitet heraus, dass sogar die Vokale des ersten ovidischen Hemistichs alle bis auf einen mit denen des vergilischen übereinstimmen, was McKeown 1989, 12 für bewusste Artistik hält. Man beachte zudem den ‚konkreten‘ Ausdruck *bella parare*, als ob der elegische Dichter in der Manier eines Feldherrn ein Krieg strategisch zu planen versucht habe (konativer Imperfekt). Ähnlich auch schon Prop. 2,1,18: *heroas ducere* (dazu oben Fn. 888); 2,34,63. Für mehr Beispiele solcher konkreten Ausdrücke vgl. McKeown 1998, 388, der sie geradezu für topisch erklärt.

¹¹⁹³ Vgl. Kennedy 1993, 59: „The elegiac couplet mimics epic in that its first line is a hexameter.“

¹¹⁹⁴ Ähnlich wird Ovid auch zu Beginn der Metamorphosen verfahren (1,1–2: *In nova fert animus mutatas dicere formas | corpora: di, coeptis [nam vos mutastis et illa]*): Dort bemerkt der Rezipient nicht eher als im zweiten Vers nach der Penthemimeres, dass er es mit hexametrischer Dichtung zu tun hat, nachdem er erst mit *corpora* (V. 2) erfahren hatte, dass es um veränderte Körper, nicht etwa Formen gehen soll. Akzeptiert man (wie der Editor Anderson) die Konjekturen *illa* (V. 2), dann haben die Götter auch in die *Metamorphosen*-Verse eingegriffen, wie Amor in die *Amores*-Verse. Mögliche Leser von Ovids *Amores* bzw. *Metamorphosen* mögen schon am Schriftbild Distichen bzw. Hexameter erkannt haben, wie es etwa der Gallus-Papyrus von Qaṣr Ibrīm nahelegt.

bereits bemerkbar, dass dem *poeta* durch Amors Versfuß-Entwendung¹¹⁹⁵ der heroische Vers gerade entchwunden ist, und die Zäsur markiert, dass es ihm mit dem Stoff genauso ergeht. Denn was nun ab *conveniente* folgt, hat keinerlei Anklänge an ein Kriegsepos mehr, und die in V. 1 evozierte Schwere wird bildlich in der jugenhaften¹¹⁹⁶ Ikonographie Amors als Cupido und lautlich in dessen Gelächter aufgelöst.¹¹⁹⁷ Unmittelbar nach der durch *dicitur* (V. 4) sorgfältig hergestellten Distanz¹¹⁹⁸ – die ein heutiger Rezipient in Anlehnung an Brecht in einem ganz anderen Sinne episch zu nennen geneigt wäre – lässt das elegische Ich mit seiner an Amor gerichteten direkten Rede den Rezipienten doch wieder recht nahe an seiner angeblichen Empörung¹¹⁹⁹ teilhaben. Es ist zu Recht festgestellt worden, dass mit diesen empörten mahnenden Worten aus dem Munde des sich selbstbewusst gebenden *uates* (V. 6) eine Umkehrung der kallimacheischen Recusatio stattfindet, in der ja der Gott (Apoll) als Mahner auftritt.¹²⁰⁰ Der *vates* bemüht denn auch einen juristisch-religiösen Diskurs, nach dem jede Gottheit ihren je eigenen Zuständigkeitsbereich und die damit verbundenen Zugriffsrechte (V. 5: *iuris*) habe.

- quid, si praeipiat flauae Uenus arma Mineruae,
uentilet accensas flaua Minerua faces?
quis probet in siluis Cererem regnare iugosis,
10 lege pharetratae uirginis arua coli?
crinibus insignem quis acuta cuspide Phoebum
instruat, Aoniam Marte mouente lyram?

- Was, wenn Venus Minerva, der blonden, die Waffen entreißt,
die blonde Minerva Fackeln, entbrannte, schwenkt?
Wer könnte es billigen, dass in Wäldern Ceres herrschte, in gebirgigen,
10 dass nach dem Gesetz der köcherbewehrten Jungfrau die Fluren bestellt würden?
Den durch seine Haare ausgezeichneten, wer würde ihn, Phoebus, mit spitzer Lanze
ausstatten, während Mars die Lyra, die aonische, schlüge?

¹¹⁹⁵ Ovid scheint also Kallim. Ap. 107 *auch* metaphorisch aufgefasst zu haben, wenn er hier ebenfalls einen Gott – aber nicht Apoll, sondern den Liebesgott Cupido – einen ganz anderen Gebrauch eines Fußes machen lässt: Aus dem bei Kallimachos etwas pleonastisch wirkenden ποδί (ἦλασεν wäre völlig ausreichend gewesen), mit welchem dem Neid zu Leibe gerückt wird, ist der Versfuß geworden – was sowohl ποῦς als auch *pes* bedeuten können –, der dem Gedichtkorpus amputiert wird, um aus episierenden Hexametern elegisierende Distichen zu machen. Zur metaphorischen Verwendung von *pes* vgl. Fineberg 1993. Übrigens ist auch die Tatsache, dass Amor sich zwischen den zum Epos fehlenden Fuß und den zur Elegie verdammt Dichter stellt, durch die Wortstellung (V. 4: *unum ... pedem*) dargestellt.

¹¹⁹⁶ Vgl. auch V. 5: *saeue puer*, V. 13: *puer*.

¹¹⁹⁷ McKeown 1989, 12 interpretiert auch die Tatsache, dass V. 1 rein daktylisch ist, als Auflösung von Schwere.

¹¹⁹⁸ S. Greene 1998, 71.

¹¹⁹⁹ Ryan u. Perkins 2011, 30 sehen die Empörung von der auf Amor zielenden Anapher von *quis* (V. 5. 9. 11) unterstützt.

¹²⁰⁰ S. Nicoll 1980, 175, der konsequenterweise vor dem Hintergrund des *Aitien*-Prologs Amor in die Rolle des Dichters schlüpfen sieht.

Dieser Diskurs ist durch die Vielzahl antithetischer rhetorischer Fragen als Adynaton¹²⁰¹ formuliert: So wie Amors Mutter Venus, die Göttin der Liebe, nicht einfach Minerva, die Göttin der Waffenkunst, supplieren könne und die Fruchtbarkeitsgöttin Ceres nicht die Jagdgöttin Diana, so könne auch der Bruder der letztgenannten, Apoll, der Dichter- und Musengott, nicht einfach seine Attribute mit Amors Vater Mars, dem Kriegsgott, tauschen. Wird auf Inhaltsebene also so getan, als ob die Zuständigkeitsbereiche – oder um mit Rancière zu sprechen: die Räume – gerade nicht verhandelbar wären, so ist auf Formebene der Tausch der Zuständigkeiten durch die Wortstellung bereits vollzogen.¹²⁰² Assonanzen lenken im besonderen Maße die Aufmerksamkeit auf diesen vollzogenen Tausch und auf dessen (für die gewohnte Ordnung) bedrohlichen Charakter.¹²⁰³ Man beachte zudem die sorgfältige Komposition: als Rahmen die beiden mit keinem Attribut versehenen Amor-Elternteile und die beiden Geschwistergötter in der Mitte. Das letzte Wort gilt dann aber mit der Lyra unbelebter Materie, die jedoch, wie zuvor Minerva und Apoll,¹²⁰⁴ ein Attribut erhält (V. 12: *Aoniam...lyram*).

- sunt tibi magna, puer, nimiumque potentia regna:
 cur opus affectas ambitiose nouum?
 15 an, quod ubique, tuum est? tua sunt Heliconia tempe?
 uix etiam Phoebus iam lyra tuta sua est?
 cum bene surrexit uersu noua pagina primo,
 attenuat neruos proximus ille meos.
- Es gehören dir, Junge, große und überaus mächtige Reiche:
 Warum maßst du dir ehrgeizig ein neues Werk an?
 15 Oder ist etwa, was überall ist, deins? Ist deins das helikonische Tempe?
 Kaum ist sogar dem Phoebus die Leier noch sicher, die seine?
 Wenn gut die neue Seite emporgestiegen ist, mit dem Vers, dem ersten,
 mildert meiner Lyra Saiten der folgende ab.

Das elegische Ich erkennt die Zuständigkeit Amors in Liebesdingen an und erhebt ihn (und sein Kompetenzgebiet) in den Rang der zuvor genannten Olympier. Allerdings vergreife er sich mit der in kallimacheische Termini (V. 14: *opus ... nouum*) gefassten Versfuß-

¹²⁰¹ Man mag einwenden, dass in *dem* Epos, der *Ilias*, Aphrodite tatsächlich zu den Waffen der blonden Athene greift und sich in das Schlachtgetümmel stürzt. Trotzdem ist sie auch da stets vornehmlich ihrem Zuständigkeitsbereich verpflichtet (vgl. 3,380b–420; 5,311–318 [bes. 314]. 330b–343 [bes. 337]. 347–430 [bes. 427–430]; 14,187–224; 21,430; 23,185–187) und speziell die hier erwähnte Athene weigert sich, Venus unter die ernstzunehmenden Götter zu rechnen (vgl. 5,129–132).

¹²⁰² Vgl. Ryan u. Perkins 2011, 31 zu V. 7–8: „[A]djective B, deity A, emblem B, deity B [...] adjective A, adjective B, deity B, emblem A.“

¹²⁰³ S. Ryan u. Perkins 2011, 30.

¹²⁰⁴ Die Junktur *pharetratae uirginis* (V. 10) enthält natürlich auch ein Attribut, aber sie steht im Ganzen periphrastisch für Diana.

Entwendung an Apolls Leier(ressort).¹²⁰⁵ Auf diese Weise ist der nicht mehr Epos komponierende Dichter vollkommen exkulpiert: Wie über den Ausgang des trojanischen Krieges so wird auch über die Wahl einer Gattung an höherer Stelle entschieden, und es ist nicht etwa mangelndes Talent,¹²⁰⁶ das die Wahl beeinflusst. Die nun folgende Charakterisierung des elegischen Distichons erinnert stark an die im deutschsprachigen Raum weithin bekannte Distichon-Definition Schillers: „Im Hexameter steigt des Springquells silberne Säule, | Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.“¹²⁰⁷ Hexameter und Pentameter erscheinen wie bei Schiller im ovidischen Text als Einheit, in der auf eine (episch-heroisierende) Klimax eine (elegisch-abmildernde)¹²⁰⁸ Antiklimax folgt oder – wie Kennedy interpretiert – auf die Erektion (V. 17: *surrexit*) im Hexameter die Beruhigung des *neruus*¹²⁰⁹ (V. 18) im Pentameter. Damit hätte Ovid begründet, warum sich das Metrum Kallinos’ seiner Meinung nach erotischer Dichtung als Versmaß par excellence empfiehlt und warum Amor und nicht Apoll¹²¹⁰ die passendere Inspirationsgottheit abgibt. Vor dem Hintergrund dieser Deutung erscheint auch die *militia-amoris*-Topik weniger widersprüchlich: Das elegische Distichon hat eben mit 50% Hexameter einen recht hohen episch-heroischen Anteil, dem es gerecht zu werden gilt. Auch die Ikonographie Amors vereint ja diese beiden Widersprüche in sich, was angesichts seiner Abstammung von Mars und Venus wenig überraschend ist.¹²¹¹

nec mihi materia est numeris leuioribus apta,
20 aut puer aut longas compta puella comas.
questus eram, pharetra cum protinus ille soluta
legit in exitium spicula facta meum

¹²⁰⁵ An Apolls anderem Kompetenz-Bereich, dem Bogenschießen, lässt Ovid Amor sich zu Beginn der *Metamorphosen* (1,452–473) mit Erfolg vergeifen, einer Stelle, die zum Zeitpunkt des Erscheinens der 2. *Amores*-Auflage schon im Entstehen gewesen sein dürfte: Resultat ist beide Male Liebe(sdichtung), s. hier ab V. 21. Galinsky 1969, 93 m. Anm. 46 sieht hier gar ein Programm angekündigt, das auch für Ovids Epos Geltung beanspruchen dürfte: „Ovid [...] throughout his entire elegiac and epic poetry [...] depicts everything, even official themes, in erotic terms. [...] This ‘program’, I believe, is explicitly announced in *Amores* I I, 13–16.“ Nicoll 1980 zählt die genannte *Metamorphosen*-Stelle zu den *Recusationes*.

¹²⁰⁶ S. McKeown 1989, 8: „[D]isarming lack of modesty.“ Vgl. dagegen *trist.* 2,331–332.

¹²⁰⁷ Schiller 1796, vgl. dazu Koster 2007 (s. a. unten V. 27, dazu Weinreich 1920). Lateiner 2013, 70, Anm. 47 schreibt die Erfindung dieses Distichons über das Distichon fälschlicherweise Coleridge zu, der lediglich Schiller übersetzt, und sieht diese Definition in einem einzigen Hexametersvers Ovids (*met.* 11,619: *vix oculos tollens iterumque iterumque relabens*) realisiert.

¹²⁰⁸ Zum poetologischen Ideal des *tenue* und seiner Entsprechungen s. oben S. 137 mit Fn. 774–778.

¹²⁰⁹ S. Kennedy 1993, 59; Ryan u. Perkins 2011, 31–32. Vgl. dazu Adams 1982, 38 Vgl. dazu Adams 1982 mit Belegstellen zur erotischen Konnotation von *nervus* als Bogensehne (21), *Lyrasaita* (25) sowie Körpersehne (38). *nervus* ist aber auch im genuin poetologischen (hier bezeichnenderweise auch speziell elegietauglichen) Diskurs zu finden, vgl. z. B. *Hor. ars* 27b–28: *sectantem leviam nervi | deficiunt animique*. Keith 1999, 58 zieht V. 17–18 als Beleg für eine Spezifität Ovids heran: „From the outset of the *Amores*, Ovid’s verse embodies a carnal physicality alien to both Tibullan and Propertian elegy.“

¹²¹⁰ Von Albrecht sieht diese Hintansetzung Apolls und überhaupt eine Darstellung, die die Hilflosigkeit des Gottes herausarbeitet, auch in den *Metamorphosen* artikuliert, vgl. Albrecht 2000d, 54. 60, Anm. 29. 61.

¹²¹¹ S. Ryan u. Perkins 2011, 38. Diese sehen dann Ironie am Werke, wenn Ovid den in *am.* 1,1 sorgfältig als soldatischen Krieger charakterisierten Amor wenig später mit „elegischen Pfeilen“ (1,2,7: *tenues ... sagittae*) schießen lässt.

lunauitque genu sinuosum fortiter arcum
 ‚quod‘ que ‚canas, uates, accipe‘ dixit ‚opus!‘

- 20 Nicht einmal einen Stoff habe ich, für leichtere Metren geeignet,
 weder ein Junge noch ein frisiertes Mädchen, die Haare lang.
 Ich hatte geklagt, als jener prompt aus gelöstem Pfeilköcher
 Pfeile, geschaffen für mein Ende, wählte,
 und auf dem Knie spannt er stark zum Mond den gekrümmten Bogen:
 ‚Dass du singen magst, Seher, empfang‘, sagt er, ‚dies Werk!‘

Für diese insgesamt für ‚leichter‘ (als der reine heroische Vers) befundene Formeinheit fehlt dem elegischen Ich, wie schon erwähnt, der Stoff, dessen Beliebtheit dadurch unterstrichen wird, dass sei's Jungen, sei's Mädchen ihn liefern könnten.¹²¹² Hatte bereits das durch Amor ausgelöste Zuwenig an (Vers)füßen in V. 4 das Zuviel an Füßen Amors in in Prop. 1,1,4 evoziert,¹²¹³ so erinnert der Kunstschönheits-Diskurs (V. 20: *longas compta puella comas*) zwar an Prop. 1,2, aber wie im Falle der metaphorisch abgewandelten Füße ist auch bezüglich der Schönheit die Absicht unverkennbar, sich von der Monobiblos abzusetzen: Schließlich kommt in 1,1 der gerade nicht beliebige Stoff gleich mit dem ersten Wort, *Cynthia* (Prop. 1,1,1), zur Sprache, und in 1,2 erhält just die Naturschönheit den Vorzug vor der Kunstschönheit.¹²¹⁴ Gleichzeitig wird mit *longas compta puella comas* (V. 20) auch an disziplinäre rhetorische Diskurse angeknüpft.¹²¹⁵ Erst vor diesem Hintergrund kann dem Attribut Apolls (V. 11: *crinibus insignem*) neben der nur humoristischen auch eine ästhetische Nuance abgewonnen werden. In dieser olympischen Auseinandersetzung stellt der nur wegen seiner (vor dem Hintergrund von V. 20 wohl als unfrisiert aufzufassenden) Haare berühmte Apoll für Amor keinen ernstzunehmenden Gegner dar: Amor substituiert sowohl Apoll Actius als auch Apoll Musagetes und handhabt samt zugehöriger *artes* sowohl die Attribute des ersten (V. 23: *arcum*) wie des zweiten (V. 16: *lyra*, V. 18: *neruos*) gekonnt. Dies gilt auch für den Diskurs des zweiten (V. 24: *canas, uates ... opus*): Amors Überlegenheit offenbart sich hier en passant dadurch, dass der Diskurs des Musagetes – etwa mit *numero/is* (V. 1/19. 27), *conueniente* (V. 2), *modis* (V. 2.

¹²¹² Dies wiegt umso schwerer als in den *Amores* Jungen dann gar keine Rolle spielen werden. Jacoby 1905, 77 spricht passenderweise von Ovids „Inhaltslosigkeit“. Für Reitzenstein 1935, 69 ist am. 1,1, „ohne eigenen Erlebnisinhalt.“ Vgl. ferner Ryan u. Perkins 2011, 27: „[Ovid] is concerned more with the form of elegy than with its standard content.“

¹²¹³ S. Prop. 1,1,4 (übrigens an gleicher *sedes*): *et caput impositis pressit Amor pedibus*, für einen Vergleich s. Hinds 1987, 11–12. Weitere Vergleiche der beiden Programm-Elegien bieten Keith 1992, Hardie 2002b, 35–37 und Tsomis 2009.

¹²¹⁴ Diese Thematik wird Ovid vor allem in den *Metamorphosen* beschäftigen (s. dazu Spahlinger 1996), wo mindestens performativ (aber nicht nur, s. z. B. 3,158–159a) ebenfalls der Kunstschönheit der Vorrang eingeräumt wird, s. unten S. 241 m. Fn. 1282 (zu am. 3,1).

¹²¹⁵ S. oben Fn. 275 und McKeown 1989, 24.

28), *neruos* (V. 18) und *opus* (V. 24) – zugleich poetologisch und erotisch lesbar ist.¹²¹⁶ Dazu kommt, dass auch die Haupt-Tätigkeit des Actius, das Bogenspannen, eine erotische Komponente enthält.¹²¹⁷ Die kallimacheisch inspirierte poetologische Sprache weist also einen engeren Zusammenhang zum erotischen Inhalt auf als im hellenistischen Hypotext,¹²¹⁸ dabei geht sie dem erotischen Gehalt aber voraus, da dieser sich erst vom Ende her erschließt.¹²¹⁹ So wird Amor denn auch im Verlauf des ersten *Amores*-Buches den Stoff der kunstvoll frisierten Mädchen erfolgreich implementieren.¹²²⁰

25 me miserum! certas habuit puer ille sagittas.
 uror, et in uacuo pectore regnat Amor.¹²²¹
 sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat;
 ferrea cum uestris bella ualete modis.
 cingere litorea flauentia tempora myrto,
 30 Musa per undenos emodulanda pedes.

25 Ich Elender! Sicher beherrschte jener Junge seine Pfeile.
 Ich brenne und in leerer Brust herrscht Amor.
 In Rhythmen, sechs an der Zahl, steigt mir das Werk, in fünf legt es sich nieder;
 ihr Kriege, mitsamt eurer Form lebt wohl, ihr eisernen.
 Lass dir bekränzen die blonden Schläfen mit Myrte von der Küste,
 30 Muse, die du je elf Füße hindurch auszugestalten bist.

Es liegt also nicht an mangelnden Traditionskenntnissen, dass die Auslassungen Amors als Inspirationsgottheit so dürftig ausfallen, sondern er geht – entsprechend Kallim. ait. fr. 1,25–28 – seinen eigenen Weg. Er, der andernorts selbst als *uacuuus*¹²²² bezeichnet wird, macht sich in der – andernorts teils zu engen,¹²²³ teils wie hier – leeren¹²²⁴ Brust des

¹²¹⁶ S. Kennedy 1993, 59 m. Anm. 15. 61 und unten Fn. 1321. Kennedy 1993, 62 zieht darum auch in Erwägung, dass Amor in das elegische Ich nicht nur mit einem Inspirationspfeil eindringt. Diese Doppelrolle als Geliebter von Amor und Liebhaber von *puellae* scheint auch in ars 1,24 angedeutet und erinnert an die Doppelrolle, die Fear 2000, 237. 223–228 für den *poeta amator* als ‚Sexarbeiter‘ von Maecenas/Augustus und als Zuhälter von *puellae* herausarbeitet, s. zu dessen These oben Fn. 525 und unten S. 261 m. Fn. 1391.

¹²¹⁷ Erotische konnotiert ist das Bogenspannen zum einen schlicht deswegen, weil dadurch *opus* (V. 24) ausgelöst wird, zum anderen, weil die gespannte Bogensehne selbst metaphorisch für eine Erektion stehen kann, vgl. Adams 1982, 21; Kennedy 1993, 59. 62.

¹²¹⁸ Das stellt von Albrecht auch im Falle Vergils fest (s. unten S. 255 m. Fn. 1350).

¹²¹⁹ Insofern überrascht es nicht, dass McKeown 1989, 22 etwa für die V. 17–18 jeglichen erotischen Unterton von sich weist. Die erotische Konnotation lässt sich natürlich nicht nur in den poetologischen Ausdrücken entdecken, sondern auch in den gleichermaßen epischen Stoff wie *militia amoris* bezeichnenden Worten, vgl. Kennedy 1993, 61: „But at a second glance, what the poet says he was writing about, *arma* and *violenta* ... *bella* (1), the *militia amoris*, turn out after all to be the subject-matter appropriate to the elegiac couplet.“

¹²²⁰ Vgl. v. a. Ov. am. 1,7. 14.

¹²²¹ Zum Problem der Groß-/Kleinschreibung und ihren Implikationen von *Amor/amor* vgl. Heldmann 1981, von *Cupido/cupido* Keith 1992, 340–341. Damit hängt auch die oben Fn. 546 genannte Schwierigkeit zusammen, ob ein Gott als Personifikation oder als Person-Bereicheinheit aufzufassen sei. Ich stimme mit Wimmel 1983, 48 m. Anm. 76 darin überein, bei „Ovid und schon den Augusteern [... einen] Doppelsinn“ zugrunde zu legen.

¹²²² Vgl. Prop. 1,1,34: *et nullo uacuuus tempore defit Amor*.

¹²²³ Die enge Brust thematisiert Prop. 2,1,40 (s. dazu oben S. 158); vgl. Prop. 4,1,59 (s. dazu oben Fn. 907). Ovid meidet diesen Topos also ganz bewusst, s. am. 3,1,30 (unten S. 218). Auch den Topos des zu kleinen Mundes (Prop. 2,34,83 [dazu oben S. 174]; 3,3,5 [dazu oben S. 158]; 4,1,58 [dazu oben Fn. 907]), greift er nur umkehrend auf, s. am. 2,1,12 (unten S. 232) und 3,1,64 (unten S. 248).

Sängers breit und sein in V. 24 angekündigtes Werk scheint vom Sänger als eigenes angenommen zu werden (V. 27: *opus*). Um jeden *formalen* Zweifel aus dem Weg zu räumen, verabschiedet der Dichter die in V. 1 erwähnten Kriegsstoffe im nicht-heroischen Pentameter. Die zu feiernde Muse erinnert, blond und bekränzt wie sie ist, zwar an Apoll, aber die ähnliche, durch die chiasmatische Wortstellung besonders betonte Ikonographie lässt umso klarer die feinen Unterschiede ans Licht treten: Statt einen Lorbeerkrantz zu tragen (Apoll-Attribut), wie es bei Triumphzügen üblich ist, trägt sie einen Myrtenkrantz (Venus-Attribut),¹²²⁵ wie es bei Ovationen üblich ist.

Überraschenderweise erwähnt das Gedicht weder – wie man es von einer *Recusatio* erwarten könnte – einen Mäzen, dem etwas abgeschlagen wird, noch – wie man es von einem Programm-Gedicht erwarten würde – einen Mäzen, dem die so eröffnete Sammlung gewidmet wird.¹²²⁶ Insofern eröffnet diese Lücke einen Raum, der aus eben solchen Politika herauszufallen vorgibt.

Ebenso wenig wie ein Mäzen kommt ein alternativer Inhalt zur Sprache, der anstelle des immerhin begonnenen – also nicht schlichtweg zurückgewiesenen – Epos ins Spiel gebracht würde: In einer Programm-Elegie, die noch dazu vorangehende Programm-Elegien zitiert, *darf* eine begehrensweite *puella* nicht fehlen.¹²²⁷ Sicher lassen sich diese Überraschungen strukturell als werkpolitische Strategien eines Spätgeborenen auffassen,¹²²⁸ dies erklärt aber noch nicht die Ausgestaltung der Phänomene im Einzelnen.

Das übliche Inspirationsszenen- und Prooimia-Personal ist zwar vorhanden – Apoll, eine oder mehrere Musen –, aber nicht in der erwarteten Weise. Apoll ist nur ein Exemplum in einem Adynaton (V. 11–12), nur ein Anlass zur Amor-Schelte (V. 15–16). Die Muse(n) sind entweder Platzhalter für etwas, das gerade nicht den Tatsachen entspricht (V. 6) oder Periphrase für das elegische Gedicht (V. 30). Erstaunlicherweise prägt Ovid hier, als dritter und letzter der drei Elegiker, ein Verb, um den Gang des Pentameters

¹²²⁴ Vgl. Hor. *carm.* 1,6,19 (oben S. 186).

¹²²⁵ S. Verg. *georg.* 1,28. Ovid wird seinen Leser im nächsten Gedicht, am. 1,2,23–52, erneut und ausgestalteter auf diese politische Bedeutung der Pflanzen stoßen, dazu und anderen Verbindungslinien zwischen am. 1,1 und 1,2 s. Reitzenstein 1935, 73–76. Vgl. ferner Moles 1991. In am. 1,15,37 imaginiert sich Ovid selbst myrtenbekränzt, was Woytek 1997 mit unserer Stelle zusammen als Augustuskritik deutet, dagegen Lieberg 2002, 447–448.

¹²²⁶ S. Roman 2014, 240.

¹²²⁷ Vgl. Tib. 1,1,57: *Non ego laudari curo: mea Delia, tecum*; Prop. 1,1: *Cynthia* ... Wenig überraschend hat Turpin 2014 (in Anschluss an Stroh 1971, 146, Anm. 23, Barsby 1993, 42 und Moles 1991, 553, Anm. 9) deswegen – m. E. nicht überzeugend – die Muse als Corinna deuten wollen. Möchte man unbedingt eine emotionale – und nicht nur eine poetologische – Auflösung des beklagten Widerspruches zwischen leerer Brust und darin herrschendem Amor bieten, so wäre etwa auch Verliebtheit ins Verliebtsein u. Ä. denkbar (dazu s. Cahoon 1985, 29). Eine vehemente Parteinahme gegen eine rein poetologische Interpretation und für eine Interpretation von am. 1,1 unter dem Motto „Liebe und Liebesdichtung sind eins, das eine bildet die Voraussetzung für das andere“ (681) liefert Liebermann 2000, mit geradezu derridaschen Verrenkungen (679–680).

¹²²⁸ Dazu oben S. 115 m. Fn. 661.

erklären zu können: *emodulari* (V. 30).¹²²⁹ Ovid schafft auf diese Weise die Form Elegie neu, indem er ein Wort erschafft, um sie beschreiben zu können. In ähnlicher Weise hatte er ja auch die Aitiologie dafür geschaffen, dass nur die Kombination aus steigendem, also zum Höhepunkt führendem Hexameter und abfallendem, also dem Höhepunkt nachfolgenden Pentameter *das* Metrum für Erotika sein kann. Statt des Inspirationsgottes Apoll wird Amor für die Form des Gedichts¹²³⁰ verantwortlich gezeichnet und nimmt sich dann – als offensichtlicher Pfeil-und-Bogen-Konkurrent – auch noch des Inhalts an. Raffinierterweise rückt gerade durch diesen nicht ernst zu nehmenden Amor¹²³¹ – seine Versfuß-Entwendung kommt eher als jugenhafter¹²³² Schelmenstreich daher (V. 3–4) – die eigentlich in Apoll Musagetes ausgeschlossene Facette des Apoll Actius besonders ins Bewusstsein des Lesers. Auch trägt die von Amor vorangetriebene und vom *poeta* beklagte Expansion seines Zuständigkeitsbereiches (V. 5–16) Züge der Expansion des Augustus: Unter dessen Herrschaft erreicht nicht nur das Römische Reich nicht gekannte Dimensionen, sondern auch die in einer einzigen Person versammelte Macht. Doch wie die *Amores* selbst performativ vor Augen führen, ermöglicht die von Amor(-Augustus?) betriebene Expansion dem *poeta* immerhin das Schaffen von 49 Gedichten.

am. 2,1: Amor vs. Jupiter

Ein inhaltliches und strukturelles Pendant zu am. 1,1 stellt am. 2,1 dar: Das zweite Buch beginnt ebenfalls mit einer Programm-Elegie und stellt erneut Amor als Inspirationsgottheit dar – hier jedoch schon wesentlich konsolidierter. Im Vergleich zu 1,1 beschreibt Carol Merriam Cupidos jetziges Handlungsziel treffend: „Having created the poetry, Cupid creates the audience in *Amores* II.“¹²³³

Auffällig an der siebenteiligen Komposition ist der Rahmen, bei dem auf je einen vierversigen Teil (A1, A2), der den Gegenstand negativ definiert, ein sechsversiger Teil (B1, B2) folgt, der den Gegenstand positiv definiert. Das aus drei Teilen à sechs Verse bestehende Mittelstück (C–E) kann seinerseits wieder in kleinere Abschnitte aus vier plus zwei Versen untergliedert werden, wobei das Thema eines zweiversigen Abschnitts erneut im nächsten Teil vierversig aufgenommen wird, entweder fortführend (b1 und b2, c1 und c2) oder kontrastierend (a1 und a2). Diese komplexe Struktur lässt sich wie folgt visualisieren:

¹²²⁹ Zu der humoristischen Anmutung des Hapax *emodulanda* vgl. Keith 1992, 336.

¹²³⁰ Ganz in Opposition zu Tib. 2,4,13: *Nec prosunt elegi, nec carminis auctor Apollo.*

¹²³¹ Dass nicht nur Amor in am. 1,1, sondern „dass der Dichter und sein Lied nicht ‚ernst genommen‘ werden wollen“, und zwar in allen drei hier besprochenen Programm-Gedichten, rückt Reitzenstein 1935, 67 ins Bewusstsein. Dabei setzt er Ovid deutlich von den Recusatio-Vorgängern Properz und Horaz ab, die „feierlich und ernst“ (68) seien, während die genannte mangelnde Ernsthaftigkeit Ovid „zu engem Anschluss an die hellenistische Poesie und zu ihrer Fortführung bestimm[e]“. Zu meiner Kritik an diesen *master narratives* s. oben Fn. 54

¹²³² Zum Verhältnis *puer-vates*, das spätestens mit V. 26 zugunsten des *puer* kippt, s. Davis 1989, 63–64.

¹²³³ Merriam 2006, 80.

Strukturübersicht						
Teil	Vers	S.-teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A1	1–4			Konstruktion d. Lesers <i>ex negativo</i>		4
B1	5–10			Konstruktion d. Lesers <i>ex positivo</i>		6
C	11–16			<i>dicere</i> (epischer Stoff)		6
		a1	11–14		Gigantomachie	4
		b1	15–16		Jupiter	2
D	17–22			Paraklausithyron		6
		b2	17–20		Jupiter	4
		c1	21–22		Elegie	2
E	23–28			<i>cantare</i>		6
		c2	23–26		Elegie	4
		a2	27–28		Paraklausithyron	2
A2	29–32			<i>cantare</i> (epischer Stoff)		4
B2	33–38			<i>uates</i>		6

Mit dem Anfangsteil (A1) gelingt Ovid das Kunststück, Anklänge sowohl an einen topischen Buchanfang, nämlich an ein Prooimion,¹²³⁴ als auch an ein topisches Buchende, das heißt an eine Sphragis,¹²³⁵ zu schaffen:

Hoc quoque composui Paelignis natus aquis
 ille ego nequitiae Naso poeta meae;
 hoc quoque iussit Amor; procul hinc, procul este, seueri:
 non estis teneris apta theatra modis.

Dies auch habe ich zusammengestellt, der ich geboren bin bei den wasserreichen Paelignern,
 dies, ich, Naso, Dichter der Nichtsnutzigkeit, der meinen.
 Dies auch befahl Amor; fern von hier, haltet euch fern ihr Strengen:
 Nicht seid ihr für sanfte Formen geeignet als Theaterpublikum.

Wie in 1,1 liegt auch hier die Verantwortung wieder ganz bei Amor, der – durch Penthemimeres betont – zuerst eine Bestimmung der *Amores*-Rezipienten *ex negativo* veranlasst. Die Rezipienten werden durch die Wortwahl (V. 4: *theatra*) synästhetisch eher als Zuschauer denn als Zuhörer konzipiert und dann direkt apostrophiert, und zwar in einer Art Oxymoron: Um nämlich den Imperativ überhaupt hören zu können, dürfen sie nicht *auf* ihn hören. Das an die ästhetischen Begriffe um *tenue*¹²³⁶ gemahnende *tener* (V. 4) wird

¹²³⁴ Und zwar spielt er mit V. 3 auf 1,31 der *Ars Amatoria* (*este procul, uittae tenues, insigne pudoris*, vgl. dazu Sharrock 1994, 110–112) an, der unmittelbar an eine Apoll und die Musen – und damit auch Kallimachos und Theokrit – zurückweisende Anti-Weihe-Szene anschließt.

¹²³⁵ Vor allem die Angabe seiner (wasserreichen) Heimat evoziert Sphragides, vgl. Ov. am. 3,15,3. 7. 11 sowie z. B. Prop. 1,20,9–10. Die durch den properzischen Hypotext geweckte Assoziation eines Grabepigramms wird der Ovid-Leser später in den *Tristia* (3,3,73–76) bestätigt finden, vgl. bes. 3,3,74 und V. 2 mit *Naso poeta* an gleicher *sedes*. Vgl. zur Sphragis Kranz 1961, passim (allg.). 122–124 (bei Ov.); Peirano 2014, 224–227 (allg.). 240–241 (bei Ov.).

¹²³⁶ Zum poetologischen Ideal des *tenue* und seiner Entsprechungen s. oben S. 137 mit Fn. 774–778.

antithetisch dem moralischen *seuerus* (V. 3) gegenübergestellt. Damit scheinen¹²³⁷ Rezipienten, die an Dichtung eine moralische Richtschnur anlegen könnten, ausgeschlossen zu werden.

Im zweiten Teil (B1) wird das Wunschpublikum *ex positivo* angegeben:

- 5 me legat in sponsi facie non frigida uirgo
 et rudis ignoto tactus amore puer.
 atque aliquis iuuenum, quo nunc ego, saucius arcu
 agnoscat flammae conscia signa suae
 miratusque diu ‚quo‘ dicat ‚ab indice doctus
 10 composuit casus iste poeta meos?‘
- 5 Mich möge eine im Angesicht ihres Verlobten nicht frigide Jungfrau lesen
 und ein unerfahrener, von der ihm unbekannten Liebe berührter Junge.
 Und irgendeiner der jungen Männer, verwundet von dem Bogen, von dem nun ich [verwundet
 bin],
 möge die um seine Flamme wissenden Zeichen erkennen
 und, nachdem er sich lange gewundert hat, sagen: ‚Durch welchen Hinweisgeber belehrt,
 10 hat meine Leiden dieser Dichter zusammengefügt?‘

Das Publikum soll aus ‚nicht frigiden Mädchen‘ und ‚unerfahrenen, aber verliebten Jungen‘ bestehen.¹²³⁸ Der Unterschied in der Behandlung der Geschlechter ist bezeichnend:¹²³⁹ Dass die weibliche Leserschaft nur in Anwesenheit des Richtigen ihrer Leidenschaft freien Lauf lassen soll, ist in V. 5 durch Trith-, Penth- und Hephthemimeres sowie bukolische Diärese hinreichend hervorgehoben. Das Dichter-Ich sucht den Schlußschluss mit seinen (zuvörderst männlichen) Lesern, was noch dadurch verstärkt wird, dass mit *me* (V. 5) der Dichter für die Dichtung steht. Im Folgenden wird das innere Erleben des Lesers für identisch mit dem Gedichtinhalt erklärt. Damit bezeichnet der elegische Dichter die *Amores* als Erlebnisdichtung – als Erlebnisdichtung ihrer Rezipienten!¹²⁴⁰ Dass die *Amores*, wie aus 1,1 ersichtlich, ihren Anfang nehmen konnten,

¹²³⁷ Man könnte einerseits einwenden, dass Ovid ja diese Verbindung von Moral und Ästhetik gar nicht erst hätte herstellen sollen, wenn es ihm ernsthaft darum gegangen wäre, deren Unzulässigkeit zu postulieren. Andererseits findet sich in der hier herangezogenen und oben zitierten Parallelstelle (Fn. 1234) gerade diese ‚antithetische‘ Moral-Ästhetik-Verbindung in der Junktur *uittae tenues* (ars 1,31). Ein mindestens ambivalentes Bild zur Moral von ästhetischen Artefakten und von deren Rezipienten geben auch Ovids Reflexionen aus den *Tristia* ab: Dort versucht er zu beweisen, dass seine Dichtungen keine Verbrechen enthielten (s. 2,347–348), dass er bestimmte Adressatenkreise bewusst ausgeschlossen habe (s. 2,245–252, mit intratextuellem Verweis auf das *Ars*-Prooimion), dass zu Verbrechen ohnehin nur verbrecherische Geister verführt werden könnten (s. 2,301. 305–312) und dass darum auch ‚klassische‘ Dichtungen (s. 2,255–266) und Kunstwerke (s. 2,287–300) zu Verbrechen verführten.

¹²³⁸ Sehr kritisch von Cahoon 1985, 30 gesehen: „This suggestion that the *poeta* intends his cynical *nequitia* for a young virgin who is in love for the first time should shock and upset us. Now elegy is to corrupt innocence.“

¹²³⁹ Das ist schon angemerkt worden, vgl. hinsichtlich der hier in V. 3 anklingenden *Ars* z. B. Volk 2006, 237–238.

¹²⁴⁰ Diese Pointe hat Reitzenstein 1935, 78 nicht gesehen. Ich bezweifle, dass man – selbst unter Nicht-Berücksichtigung der *Tristia*-Apologie (s. oben Fn. 1237) – mit Tarrant 2002, 23 darin übereinstimmen kann, Ovid fehle in Gegensatz zu Kallimachos und den anderen diesen rezipierenden römischen Dichtern jeglicher Elitarismus. Es mag sein, dass er die Rezeption seines Werkes nicht auf „cultivated few“ (meine Hervorheb.) begrenzt wissen will, aber jedermann ist dezidiert genauso wenig seine Zielgruppe, vgl. etwa am. 1,15,35a.

ohne auf ein im Vorfeld entbranntes Dichter-Ich aufzubauen, wird durch das per Hephthemimeres betonte *nunc* (V. 7) erneut in Erinnerung gerufen. Auch Amor begegnet wieder als mächtiger Gott, der die absolute Kontrolle über menschliche Vorhaben und Befindlichkeiten sowie über die Kommunikation derselben hat: Der in 1,1 Epen in Elegien wendende Inspirationsgott ist hier durch einen juristischen Terminus, *indice* (V. 9), zum Denunzianten geworden. Eine Korrespondenz zwischen Produzenten und Rezipienten wird also durch deren Ausgeliefertsein an den Liebesgott etabliert. Dabei wird augenzwinkernd auf elegische Self-Fashioning-Topoi¹²⁴¹ und auf die literarische Tradition verwiesen. Beispielsweise nimmt *saucius arcu* (V. 7) an gleicher *sedes* und als gleiche Hexameterschlussart eine berühmte Stelle aus Vergils *Aeneis* auf (4,1: *saucia cura*). Diese Anleihe beim Epos wurde m. E. zu Unrecht als ironische Aushebelung der Gattungsfrage gelesen.¹²⁴² Im Gegenteil würde ich in diesem dialektischen Umgang mit den Intertexten nachgerade ein Spezifikum augusteischer Literatur sehen, wie auch schon in Hinsicht auf das Originalitätspostulat beschrieben.¹²⁴³

Mit hypertextuellen Bezügen auf Properz-Recusationes und intratextuellen auf am. 1,1,1 wird im dritten Teil (C) das gescheiterte Eposvorhaben rekapituliert:

- ausus eram, memini, caelestia dicere bella
centimanumque Gygen (et satis oris erat),
cum male se Tellus ulta est ingestaque Olympo
ardua deuexum Pelion Ossa tulit.
15 in manibus nimbos et cum Ioue fulmen habebam,
quod bene pro caelo mitteret ille suo.

- Ich hatte gewagt, ich erinnere mich, himmlische Kriege zu feiern,
auch den hundertarmigen Gyges (und genug an Stimme/Mündern war vorhanden),
als übel sich die Erde gerächt hat und der auf den Olymp getürmte
steile Ossa den abschüssigen Pelion trug.
15 In den Händen hatte ich die Winde und mit Jupiter den Blitz,
den jener zum Wohle für seinen Himmel schicken sollte.

Das Selbstbewusstsein,¹²⁴⁴ mit dem das elegische Ich seine einstigen Gigantomachie-Pläne¹²⁴⁵ vorträgt, ist gigantisch: Mit *et satis oris erat* (V. 12) überbietet er nicht nur seinen

¹²⁴¹ In besonders raffinierter Weise soll die Formulierung *doctus ... poeta* (V. 9–10) gerade *nicht* auf diese Selbststilisierung verweisen, sondern ist erst einmal ganz wörtlich und banal gemeint. Die enttäuschte Erwartungshaltung beschwört den Topos aber umso eindrucklicher herauf.

¹²⁴² Vgl. z. B. Califf 1997.

¹²⁴³ Dazu oben S. 133–136. Vielleicht ist die sich aus dem hypertextuellen Bezug ergebende Geschlechter-Verschiebung von Dido auf ‚Ovid‘ bewusst gewählt und das über die unterschiedliche Behandlung von Leserinnen und Lesern Gesagte ist zu relativieren.

¹²⁴⁴ Ähnlich auch Bretzighheimer 2001, 13: „Beteuerung der Fähigkeit zu Höherem.“ Vgl. ferner Morgan 1977, 16.

elegischen Vorläufer Properz,¹²⁴⁶ vor allem bringt er damit eine Spitze gegen Homer vor, den Ependichter schlechthin,¹²⁴⁷ umso mehr als dies im Pentameter erfolgt, der der Elegie vorbehalten ist. Nach diesem Schlag gegen den Dichterfürsten holt das elegische Ich – wen mag das noch verwundern? – gegen den ‚Götterfürsten‘ Jupiter¹²⁴⁸ aus. Mit einem ‚konkreten‘ Ausdruck¹²⁴⁹ bringt er ihn samt dessen Hauptattribut in seine Hand oder genauer: dessen Hauptattribut samt ihm! Der evozierte Phaethonmythos (V. 15–16) trägt vor dem Hintergrund des (sicherlich bei der Redaktion der zweiten *Amores*-Auflage¹²⁵⁰ schon mindestens in Grundzügen vorliegenden) zweiten Buches der *Metamorphosen* zum blasphemischen Charakter sein Übriges bei. Dort ‚nutzt‘ der oberste Gott, nachdem er in recht lächerlicher Weise durch seine Blitze einen größeren Weltenbrand verhindert hat, seinen abschließenden Kontrollgang als Feuerwehrmann – sozusagen –, um für Callisto selbst Feuer zu fangen.¹²⁵¹ So wendet sich die epische Staatsaktion in ein elegisches Techtelmechtel.

Diese erotische Konnotation des Mythos gewährleistet hier nicht zuletzt durch einen weiteren intratextuellen Verweis – setzte doch am. 1,6,16 einen Türsklaven mit Jupiter gleich¹²⁵² – den Übergang zum nun folgenden Paraklausithyron-Topos:

clausit amica fores: ego cum Ioue fulmen omisi;
 excidit ingenio Iuppiter ipse meo.
 Iuppiter, ignoscas: nil me tua tela iuuabant;
 20 clausa tuo maius ianua fulmen habet.
 blanditias elegosque leues, mea tela, resumpsi:
 mollierunt duras lenia uerba fores.

¹²⁴⁵ Mit *Olympo ... Pelion Ossa* (V. 13–14) hatte auch Properz 2,1,19–20 sein zurückgewiesenes Sujet beschrieben. Abweichend von Hesiod scheint hier eine Kontamination von Titanen- und Gigantenkampf vorzuliegen: Während der Hunderthändige Gyges eigentlich zur Titanomachie gehört (und zwar auf Seiten von Zeus, s. Hes. theog. 617–735), sind es die Giganten, welche die drei genannten thessalischen Berge auftürmen, um den Himmel zu stürmen. Auch die Schema-Variante Typhonomachie (s. Hes. theog. 820–885) wird von den römischen Autoren oft falsch eingeordnet, vgl. z. B. Hor. carm. 3,4,53 (wo Typhoeus als Gigant firmiert). Vielleicht mag das Titano- und Gigantomachie zurückweisende Xenophanes-Fragment (1,19–24 Gentili-Prato) ein Vorläufer sein; bei Kallim. Del. 142–143 liegt immerhin eine Gleichsetzung von Hunderthändigen mit Giganten (dem Giganten Briareos) vor. Als Synonym für die römischen Bürgerkriege liest Cahoon 1985, 31 die Gigantomachie-Thematik, während Innes 1979 sie als „the grandest theme of martial epic“ bezeichnet. Die ausführlichste Würdigung der Thematik in moderner Literatur (wenn auch über das Kunstwerk des Pergamonaltars vermittelt) gibt Weiss 1976, bei dem die angeblich widerstehenden Giganten die Sympathieträger sind.

¹²⁴⁶ S. oben Fn. 1223.

¹²⁴⁷ S. Hom. Il. 2,484–493; vielleicht auch über Enn. ann. (7?) fr. 469 Skutsch (= 561 Vahlen) vermittelt.

¹²⁴⁸ Vgl. für sein griechisches Pendant Hes. theog. 886: θεῶν βασιλεὺς.

¹²⁴⁹ Erneut zitiert das Dichter-Ich sich selbst (am. 1,1,1, dazu oben Fn. 1192) und Properz (2,1,18, dazu oben Fn. 888; 2,34,63). Die Wiederholung dieser prägnanten Formulierung in V. 17, die aus Jupiter nur Beiwerk macht, verstärkt die Komik. Ich sehe nicht, warum McKeown 1998, 14 hier meint, Ovid setze sich mit Jupiter gleich und widerspreche damit einer in ait. fr. 1,20 Harder artikulierten kallimacheischen Ästhetik.

¹²⁵⁰ Dazu oben Fn. 52.

¹²⁵¹ S. met. 2,304–313 (bes. 310–311). 388–393 (bes. 390–391). 401–410 (bes. 410).

¹²⁵² Dazu und zu der im Zusammenhang der *Metamorphosen* diskutierten Gleichsetzung Jupiters mit Augustus s. S. 120 m. Fn. 691. Wahrscheinlich liegt auch ein hypertextueller Bezug auf Tib. 1,2,7–8 vor.

- Es hat die Freundin die Türflügel geschlossen: Ich habe mit Jupiter den Blitz fallen lassen;
 es ging heraus sogar aus meinem Sinn Jupiter.
 Jupiter, du magst verzeihen: Nichts haben mir deine Geschosse geholfen;
 20 die geschlossene Tür hat einen bedeutenderen Blitz als der deine.
 Zartheiten und leichte Elegien, meine Geschosse, habe ich wieder aufgegriffen:
 Erweicht haben die sanften Worte die hart(herzig)en Türflügel.

Im vierten Teil (D) wird der (bei Ovid einmalig) als *amica* bezeichneten *puella* der Rang der Allmächtigkeit zugesprochen und damit dem *pater omnipotens* (met. 2,304. 401) abgesprochen.¹²⁵³ Die Apostrophe an den derart demontierten Jupiter wirkt auf den ersten Blick äußerst ironisch. Der Jupiter der *Metamorphosen* allerdings würde wohl über die Hintansetzung hinwegsehend dem Geschehen zustimmen.¹²⁵⁴ Der Dichter verhält sich hier wie der oberste Gott in vielen *Metamorphosen* und lässt sich von (der verschlossenen Tür) der *puella* dazu bewegen, zu anderen Geschossen (V. 21: *tela*) zu greifen, nämlich zu Elegien (statt zu großdröhnenden Gesängen, möchte man da mit Kallimachos ait. fr. 1,19–20 Harder sagen). Die große Macht der Elegien wird zum einen durch die paradoxe Spannung von *duras* und *lenia* (V. 22) unterstrichen, zum anderen dadurch, dass das Paraklausithyron ganz untypisch als erfolgreich hingestellt wird.

Doch es bleibt nicht bei der Abwendung vom obersten Gott allein, auch ein zentraler Topos augusteischer Dichtung wird im fünften Teil (E) beiseitegeschoben bzw. neu nuanciert: der *poeta vates*.¹²⁵⁵

- carmina sanguineae deducunt cornua lunae
 et reuocant niueos solis euntis equos;
 25 carmine dissiliunt abruptis faucibus angues
 inque suos fontes uersa recurrit aqua;
 carminibus cessere fores, insertaque posti,
 quamuis robur erat, carmine uicta sera est.

- Die Lieder ziehen des blutigen Mondes Hörner herab
 und rufen die schneeweißen Pferde der eilenden Sonne zurück;
 25 mit einem Lied springen die Schlangen mit abgerissenen Rachen auseinander
 und das Wasser eilt in die andere Richtung zu seinen Quellen zurück.

¹²⁵³ Wohl nicht zufällig erfolgt die einzige Okkurrenz der Junktur in Buch 1 der *Metamorphosen* an der Stelle, wo Jupiter im Kampf mit den Giganten den Ossa vom Pelion niederschlägt (151–155).

¹²⁵⁴ Beschreibt doch eine interne Fokalisierung des für Callisto entbrannten und listigerweise in Diana verwandelten Jupiter, wie sich der oberste Gott selbst aus dem Sinn verliert: *ridet et audit | et sibi praeferri se gaudet* (met. 2,429b–430). Und wenig später in der Europa-Episode, in welcher der auktoriale Erzähler mit *non bene conveniunt ... maiestas et amor* (met. 2,846–847a) geradezu das Motto dieser Art Metamorphosen expliziert, entgleitet Jupiter sein Zepter und sein dreizackiger Blitz (met. 2,847b–849) ganz wie dem Erzähler von am. 2,1. Dass Ovid schon in am. 1,1 wegen des zur Elegie umgebogenen Epos ein Dichter der Verwandlung ist, meint Kenney 2002, 27.

¹²⁵⁵ McKeown 1998, 22 hat zwar recht damit, dass *vates* in V. 34 ein „incongruously grand term“ darstelle, das Konzept wird aber V. 23–28 schon vorbereitet und deswegen stimmt auch sein Urteil über besagte Verse nicht: „[T]hese lines are, strictly speaking, irrelevant to Ovid’s argument“ (17). Zur Verwendung des Wortes *vates* bei Ovid vgl. auch Newman 1967b, 182–195, der meint, dass es bloß ein Synonym von *poeta* sei. Allgemein ist dazu zu sagen, dass es aber Ovid gerade daraus gelegen ist, dem *poeta/vates*-Konzept einen eigenen Stempel aufzudrücken. Knapp und informativ zeichnet Olstein 1975, 252–257 die Stationen der Begriffsverwendung innerhalb der *Amores* nach.

Durch die Lieder wichen die Türflügel und das Festgemachte des Pfostens,
obwohl es Kernholz war, durch ein spätes Lied sind sie besiegt worden.

Hier kommt ein Zauberer zum Vorschein, der klar die Züge einer Medea trägt.¹²⁵⁶ Ovid spielt mit der Polysemie von *carmen* (V. 23: *carmina*),¹²⁵⁷ das neben kunstvollem Lied eben auch ‚Zauberspruch‘¹²⁵⁸ bedeuten kann. Nichtsdestotrotz wird mit *deducunt* (V. 23), das sich hier durchaus wörtlich auffassen lässt, auch ein mit dem Standard-Topos des *poeta vates* durchaus häufig verbundenes ästhetisches Ideal¹²⁵⁹ evoziert, das die ganze Aufmerksamkeit überhaupt erst auf die Innovation lenkt. Es überrascht nicht, dass den Zaubersprüchen, von denen es heißt, sie beeinflussten sogar kosmische Kräfte, hier die Macht zugesprochen wird, in Paraklausithyron-Situationen (V. 27–28) wirksam zu sein.¹²⁶⁰ Freilich überrascht es aber, dass auf die toposüblichen psychologischen, moralischen und emotionalen Implikationen verzichtet wird. Dies macht wahrscheinlich, dass hier ein Selbstzitat vorliegt, das die Refrainverse von am. 1,6 (24. 32. 40. 48. 56) tatsächlich als magische Beschwörungsformeln ausweist.¹²⁶¹ In der Literatur hängt das Funktionieren magischer Formeln oft weniger von ihrem semantischen Gehalt als von ihrer formalen

¹²⁵⁶ Vgl. oben Tib. 1,2,45–54, wo Medea in V. 53 explizit genannt ist, und ähnliche Darstellungen in Prop. 1,1,19–24; 2,1,53 und Ov. am. 1,8,5–12, wo mit der Evozierung von Cytae (1,19,24)/Colchis (2,1,53)/Aeae (1,8,5) ausdrücklich auf die kolchische Heimat Medeas angespielt wird. Bereits Apollonios befließt sich, das offensichtlich sehr bekannte Motiv, den Mond vom Himmel zu holen – hier in V. 23 aufgegriffen –, raffiniert zu variieren, indem er die Mondgöttin selbst die Klage über Medea vortragen lässt (vgl. Ap. Rh. 4,54–61). Laut Smith 1964, 216 sei das ‚Mondabziehen‘ immer Teil eines Liebeszaubers – es würde also vorzüglich zum *poeta amator* passen. Vgl. aber ars 2,99–106, wo eindrücklich auf die Nutzlosigkeit von Zaubertränken (*philtre*)/-sprüchen (*carmine*) eingegangen wird. Auch Prince 2003 (zu Tib. 1,2,45–54) sieht in Medea eine mächtige Zauberin, die aber in Liebesdingen machtlos sei, und führt damit den *poeta amator* eng, der eben auch mächtige *carmina* komponiere, die aber letztlich keine Macht über die *puellae* hätten. Vielleicht will Ovid mit dieser Allusion Werbung für seine in Vorbereitung befindliche *Medea* betreiben. (Somit müsste man sich 2,1 als Teil der ersten *Amores*-Auflage vorstellen; immerhin hätte Ovid beim Redigieren der zweiten Auflage, zu der wohl die das Medeaprojekt als vergangen beschreibende Elegie 2,18 zu zählen ist, beide Tragödienverweise in einem Buch versammelt, vgl. zur Datierung Heinze 1997, 21–24; Beck 2014, 82–85. 87–89).

¹²⁵⁷ Dazu s. Habinek 2005.

¹²⁵⁸ So im Zwölftafelgesetz Taf. VIII.

¹²⁵⁹ S. S. 138 m. Fn. 776.

¹²⁶⁰ Zu einseitig scheint mir das Urteil bei Cahoon 1985, 33, Ovid propagiere hier eine utilitaristische Funktion von Literatur.

¹²⁶¹ Einen Bezug zu Magie sieht auch Reitzenstein 1935, 79, nimmt aber keinen intratextuellen, sondern einen intertextuellen Bezug auf Tib. 1,8,19–22 an.

Gestaltung ab:¹²⁶² Wie es Ovid selbst in am. 1,6 zeigt, kommt der rhetorischen Figur der *repetitio* hierbei eine wichtige Rolle zu. James McKeown hatte über die V. 23–28 ziemlich ratlos geurteilt: „[T]he purpose of that passage within the context of his poetic programme remains obscure.“¹²⁶³ Mir dagegen scheint gerade dieser Elegieteil das zentrale Thema seines *Pendants* am. 1,1 unmittelbar fortzusetzen.

Nach diesem Exkurs *ex positivo*, was elegische Dichtung vermag, kehrt das elegische Ich im sechsten Teil (A2) zu seinem ursprünglichen Thema zurück:

30 quid mihi profuerit uelox cantatus Achilles?
 quid pro me Atrides alter et alter agent,
 quique tot errando quot bello perdidit annos,
 raptus et Haemoniis flebilis Hector equis?

30 Was könnte mir der schnelle besungene Achilles nützen?
 Was möchten für mich der eine und andere Atride tun,
 was jener, der so viel durch Irren wie durch Krieg verloren hat an Jahren,
 was auch der von Pferden geschleifte, von haemonischen, der bemitleidenswerte Hektor.

Nun wird nach der Gigantomachie auch eine Ilias und Odyssee als unwirksam abgelehnt. Die Szenerie, mittels der versweise die Heroen des Epos vorgestellt werden, ist so prägnant gewählt, dass die Sinnlosigkeit ihres Tuns in einem viel grundsätzlicheren Sinn als nur hinsichtlich einer möglichen Schützenhilfe bei der Gewinnung der *puella* offenbar wird: Von Achill ist nur seine Fußschnelligkeit geblieben, die beiden Atriden scheinen austauschbar, Odysseus ein derartiger Lebensverschwender, dass er nicht einmal mehr eines Namens, geschweige denn eines Patronyms, würdig ist,¹²⁶⁴ und Hektor wird in seiner schwersten Stunde gezeigt. Ihm, dem Verlierer des trojanischen Krieges, scheint die größte Sympathie zu gelten. Die heroische Dichtung wird also nicht nur zurückgewiesen, weil sie in Sachen Liebe rezeptionsästhetisch ineffizient wäre oder weil der Dichter sich ihrer nicht fähig hielte. Vor allem wird sie als höchst unattraktiver Stoff für den Produzenten und unattraktive Identifikationsfolie für den Rezipienten charakterisiert. Das einzig reizvolle –

¹²⁶² Beck 2009, 1483–1484 problematisiert die große Heterogenität von Zaubersprüchen. Er beginnt seine Unterscheidung von vier Sorten mit der Gruppe der „sinnlose[n] Zauberwörter [...] z.B. Hokuspokus“ und betont die grundsätzliche Artifizialität jeglichen Zauberspruchs (dieser „bedient sich gerne metrisch gebundener Rede und zeichnet sich durch eine von der Alltagssprache differierende Vortragsweise aus [...] Eine besondere stilistische und rhetorische Faktur ist im Hinblick auf die Differenz von der Alltagssprache bedeutsam; als sprachlicher ornatus dienen Alliterationen, Stabreime und Endreime, die Verwendung von fremdsprachlichen oder bedeutungslosen Wörtern“). Zu der Auffassung augusteischer Literatur als Magie vgl. Putnam 2000. Für Magie als denkbarer Kategorie von Literarizität in moderner Literaturtheorie vgl. Miller 2002, 21–23. Zu *canere* im magischen Sinne vgl. Newman 1967a, 99–206, dass *canere* nicht automatisch eine magische Konnotation hat, zeigt z. B. Tib. 1,5,12: *Carmine cum magico praecinuisset anus*. Für eine mögliche politische Deutung einer magischen Sprachkonzeption vgl. Konstan 1995, 72: Für Konstan ist der aischyleische Wortzauber in Aristophanes’ *Fröschen* „fähig, dem ungeordneten Zustand des athenischen politischen Lebens eine Ordnung wiederzugeben“, Euripides’ realistische Kunst dagegen „sei allenfalls ein Spiegel der vorherrschenden Unordnung“.

¹²⁶³ McKeown 1998, 17.

¹²⁶⁴ Der Eindruck von Sinnlosigkeit drängt sich umso mehr auf, wenn man die Kenntnis von Hom. Od. 11,387–456 (zu den Atriden). 467–491 (zu Achill) und Plat. rep. 620c3–d2 (zu Odysseus) voraussetzt.

so blitzt in V. 32 auf – sind diejenigen Momente der Heldenvita, die elegisch umformbar sind, und das sind vornehmlich Momente des Scheiterns. Man mag hier auch an die zeitgleich entstehenden *Heroides* denken.¹²⁶⁵

Im Schlussteil (B2) wartet Ovid mit Überraschendem auf:

- at facie tenerae laudata saepe puellae
ad uatem, pretium carminis, ipsa uenit.
35 magna datur merces: heroum clara ualete
nomina: non apta est gratia uestra mihi;
ad mea formosos uultus adhibete puellae
carmina, purpureus quae mihi dictat Amor.

- Dagegen kommt, nachdem das Gesicht des zarten Mädchens oft gelobt worden ist,
zum Priester, als Lohn für das Lied, es selbst.
35 Große Belohnung wird gegeben: Geht dahin der Helden berühmte
Namen: Nicht geeignet ist eure Gunst für mich;
zu mir wendet die schönen Gesichtszüge, Mädchen,
zu meinen Liedern, die mir der purpurbekleidete Amor diktiert.

Er bejaht durchaus eine Form, die in den Recusationes standardmäßig zu den zurückgewiesenen Formen zählt: das Enkomium.¹²⁶⁶ Statt Helden und Könige soll es aber das Gesicht eines zarten Mädchens zum Inhalt haben, also nur seine äußere Gestalt. Der Zauber aus V. 23–28 scheint verflogen, wenn der Dichter sich als *uates* (V. 34) bezeichnet, doch nimmt er diesen Eindruck im nächsten Atemzug etwas zurück, indem er sich das gepriesene Mädchen als extratextuellen Lohn herbeiphantasiert. Ansonsten ist es ja eher die *puella*, die ein *pretium* nennt, und wenn an ihre Dankbarkeit appelliert wird, dann meist im Austausch für ewigen Ruhm,¹²⁶⁷ wie zum Beispiel in am. 1,10,62–64:

carmina quam tribuent, fama perennis erit.
nec dare, sed pretium posci dedignor et odi;
quod nego poscenti, desine uelle, dabo!

der Ruhm, den Lieder verleihen, wird immerwährend sein;
Nicht zu geben, sondern dass ein Preis gefordert wird, schlage ich als unwürdig ab und verabscheue es;
Was ich dir verweigere, wenn du es forderst, hör auf zu wollen, dann werde ich es dir geben!

Besonders der letzte Vers ließe sich auch als Ausruf eines Recusatio-Dichters gegenüber an ihn herangetragenen Bitten um Panegyrik lesen.

Doch in am. 2,1 geht es nicht um Berühmtheit und Verewigung, weder um die des Dichters,¹²⁶⁸ noch um die des Gedichtsubjets¹²⁶⁹ oder gar beider zusammen,¹²⁷⁰ was sicher

¹²⁶⁵ Dazu oben Fn. 850.

¹²⁶⁶ Vgl. etwa oben Hor. 1,6. Ähnlich auch McKeown 1998, 22.

¹²⁶⁷ Vgl. auch Prop. 2,5,5–8; 2,11; 3,2,17.

¹²⁶⁸ Anders als z. B. in Prop. 1,7,9–10. 15–22; 3,1,21–36; Ov. am. 1,15,7–8. 41–42; 3,15,19–20; met. 15,871–879; Hor. carm. 2,20,5–8; 3,30,1. 6–9; 4,3,10–12.

¹²⁶⁹ Anders als z. B. in Prop. 2,5,5–6 (*puella*); 2,11,1 (*puella*); 2,25,3 (*puella*); Hor. carm. 4,8,28 (namenloser Mann); 4,9,1–4. 25–34 (Heroen aus der Zeit vor dem trojanischen Krieg, M. Lollius).

auch mit werkpolitischen Überlegungen des spätgeborenen Ovid zusammenhängt.¹²⁷¹ Im Gegenteil werden ja die direkt apostrophierten Heroen als bereits berühmt bezeichnet. Die metrisch-syntaktische Disposition des Satzes bildet nachdrücklich den Inhalt ab: Durch ein Enjambement werden die Heroen verabschiedet, wobei das spezifisch heroische bleibende Merkmal, ihr Name, aus dem heroischen Vers fällt und in den Pentameter rückt. Auf die Recusatio-Situation zurückbezogen, heißt das, dass das zurückgewiesene Sujet gar keiner epischen oder panegyrischen Bearbeitung mehr bedarf. Das elegische Ich weist also – zusätzlich zu seinen ‚egoistischen‘ rezeptionsästhetischen Einwänden – die Unnötigkeit der zurückgewiesenen Form nach. Falls das argumentativ nicht schlagend genug sein sollte, greift das Ich im letzten Distichon in einer Art Ringkonstruktion V. 3 wieder auf und erklärt sich kurzerhand für nicht verantwortlich: Der wie ein König oder Triumphator in Purpur gekleidete Amor befiehlt nicht mehr nur wie in V. 3, auf eine bestimmte Art zu dichten, sondern diktiert das Gedicht (V. 38). Zusätzlich ersetzt Amor hier, nachdem er in am. 1,1 die Rolle Apolls übernommen hat, Jupiter, der in V. 17–20 als machtlos dargestellt wird.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die ganze Recusatio letztlich als Versuch Ovids auffassen, die Unnötigkeit von Panegyrik als Sujet und Form zu beweisen. Augustus hat schon einen Namen, dafür hatte er selbst gesorgt, etwa durch seinen dreifachen Triumph und den damit verbunden Weihungen.¹²⁷² Eben an diesen jupiterähnlichen Ornat des Triumphators spielt die Ikonographie Amors am Ende von am. 2,1 ausdrücklich an. Dies lässt sich – wie oben für den Umgang des Paraklausithyron mit der Triumphzugsthematik bereits beobachtet – als Deviation begreifen und als Kreation von neuen Realitätsbildern, welche die dominierenden symbolischen Formen herausforderten.¹²⁷³ Mehr noch als die wankelmütige Venus¹²⁷⁴ ist vielleicht ein Amor, der den Schutzpatron Apoll (am. 1,1) und den Staatsgott Jupiter (am. 2,1) substituiert, eine Provokation. Vielleicht kann man in diesem Verfahren sogar ein Statement gegen die Überführung Apolls¹²⁷⁵ in den Rang eines Staatsgotts wie Jupiter sehen bzw. eine Verspottung dieser Überführung. Gleichzeitig tanzt Amor (in am. 1,1 und am. 2,1) dem *poeta* auf der Nase herum, indem er ihn tyrannisiert und seiner dichterischen Autonomie beraubt, wodurch er deutlich als Despot gezeichnet wird: Vor dieser Kontrastfolie kann sich sein ‚jüngerer Großcousin‘ Augustus eigentlich nur positiv ausnehmen. Dafür, dass Augustus im Gegensatz zu Amor keine Gedichte diktiert (hat), ist das Œuvre der vorangehenden Elegiker, die zwar Recusationes, aber keine

¹²⁷⁰ Anders als z. B. in Prop. 3,2,17–26; Ov. am. 1,3,25–26; 1,15,30.

¹²⁷¹ Dazu oben S. 115 m. Fn. 661.

¹²⁷² Dazu oben. Fn. 895.

¹²⁷³ S. oben S. oben S. 49 m. Fn. 307 und S. 129.

¹²⁷⁴ Dazu, dass Apoll zentraler für die augusteische Ideologie war als Venus, s. unten S. 257 m. Fn. 1362.

¹²⁷⁵ Dazu unten S. 258 m. Fn. 1373.

Panegyrik im herkömmlichen Sinne enthalten, ein möglicher Beleg. Daran schließt Ovid mit seinen *Amores*(-Recusationes) klar an – ob mit einer mehr deskriptiven oder mehr protreptischen Intention ist nicht letztgültig zu entscheiden.¹²⁷⁶

am. 3,1: Tragödie vs. Elegie

Um den Vorrang der Form vor dem Inhalt zu begründen, wurde oben im theoriebestimmenden Formkapitel (2.1) bereits auf einige Verse aus am. 1,1 – nämlich V. 1–4. 19 – an prominenter Stelle vorgegriffen. Mit dem Programm-Gedicht 3,1, das das dritte Buch eröffnet, erreicht dieser Vorrang der Form über den Inhalt bei Ovid gewissermaßen seinen Höhepunkt: Zwei Formen, die Tragödie und die Elegie, treten hier höchstselbst als Personifikationen¹²⁷⁷ auf.

Die Elegie zerfällt narratologisch in drei grobe Blöcke, wobei der erste und der letzte einen Rahmen bilden (A–B2 und D: Ovid-Erzähler 1./2. Ordnung, C1–C2: andere Erzähler 2. Ordnung), und lässt sich in sechs ungleiche Teile mit zum Teil weiteren Unterteilen gliedern; ein mögliches Anordnungsprinzip ist die Tendenz zur Achsensymmetrie, wie das folgende Schema zeigt:

Strukturübersicht						
Teil	Vers	S.-teil	Vers	Thema	Fokus	Versanzahl
A	1–6			Ort, Äußeres		6
B1	7–10			Elegie, Äußeres		4
B2	11–14			Tragödie, Äußeres		4
C1	15–32			Tragödie, wörtliche Rede		18
		a1	15–22		elegische Vergangenheit	8
		a2	23–26		tragische Zukunft	4
		b1	27–28		elegische Vergangenheit	2
		b2	29–30		tragische Zukunft	2
		c1	31–32		Äußeres	2
C2	33–60			Elegie, wörtliche Rede		28
		c2	33–34		Äußeres	2
		d1	35–40		elegische Tragödie	6
		e1	41–46		Paraklausithyron	6
		e2	49–52		Corinna	4
		d2	47–56		untragische Elegie	6
		f	57–60		Anrede Ovids	4
D	61–70			Ovid, wörtliche Rede		10
		g1	61–62		Elegie-Tragödie	2
		h1	63–64		Tragödie	2
		h2	65–66		Elegie	2
		g2	67–70		Tragödie-Elegie	4

¹²⁷⁶ So auch schon oben (Fn. 1141) die Erwägungen anlässlich der zum zusammenfassenden Überblick aller *Recusationes* Horaz' herangezogenen sat. 2,1,83–86.

¹²⁷⁷ Zur Wichtigkeit dieses Stilmittels im Œuvre Ovids s. Hardie 2002b, 231–236.

Nachdem Amor in 1,1 das Gedicht, in 2,1 den Adressatenkreis ‚erschaffen‘ hat, steht jetzt der Ruf des Dichters im Fokus:¹²⁷⁸

- Stat uetus et multos incaedua silua per annos;
credibile est illi numen inesse loco.
fons sacer in medio speluncaque pumice pendens,
et latere ex omni dulce queruntur aues.
5 hic ego dum spatior tectus nemoralibus umbris,
quod mea quaerebam Musa moueret opus.
- Es steht alt und durch viele Jahre hindurch ungefällt der Wald;
glaubwürdig ist es, dass ein Gott jenem Ort innewohnt.
Eine heilige Quelle mitten darin und eine Höhle hängend vom Bimsstein,
und von jeder Seite klagen süß die Vögel.
5 Während ich hier spazierte, geschützt von Hainschatten,
fragte ich mich, was für ein Werk meine Muse in Gang setzen sollte.

Im Anfangsteil (a) wird der Blick auf eine an Prop. 3,1 gemahnende Szenerie in einem Hain mit Quelle und Grotte freigegeben.¹²⁷⁹ Durch diesen Hypotext, aber auch durch die explizite Erwähnung eines *numen* (V. 2), weckt der Erzähler die Erwartung, dass der Auftritt einer Inspirationsgottheit nicht mehr fern sein kann. Aber der Erzähler bleibt vorerst allein, spaziert und denkt nach,¹²⁸⁰ und zwar über ein Opus. Sein Handeln ist in eine unbestimmte Vergangenheit entrückt, während der *locus amoenus* als noch gegenwärtig vorgestellt wird.

Auf dieser Bühne tritt im zweiten Teil (B1) als erstes die personifizierte Elegie auf:

- uenit odoratos Elegia nexa capillos,
et, puto, pes illi longior alter erat.
forma decens, uestis tenuissima, uultus amantis,
10 et pedibus uitium causa decoris erat.
- Es kam die Elegie, die Haare zusammengebunden, die duftenden,
und ich glaube, ihr einer Fuß war länger.

¹²⁷⁸ S. Merriam 2006, 81.

¹²⁷⁹ Vgl. den ähnlichen alten, göttlich besetzten Hain in V. 1–2. 5 mit Prop. 3,1,1–2 (*Callimachi Manes et Coi sacra Philitae*, | *in uestrum* [...] *nemus*), die Quelle in V. 3 mit Prop. 3,1,3 (*puro de fonte*) und die Grotte in V. 3 mit Prop. 3,1,5 (*in antro*). Es ist offensichtlich, dass Ovid um *variatio* bemüht ist: Bis auf *fons* wählt er immer andere Formulierungen, vgl. aber in Prop. 3,3,27 das äußerst seltene Wort *spelunca* (V. 3), das ein episches Kolorit hat (Berman 1975, 15–16 m. Anm. 4–5). Auch kontextualisiert er einige Motive neu: etwa den Bimsstein, der bei Prop. in Anlehnung an Cat. 1,1 (*arida ... pumice*) nur poetologische Bedeutung hat (3,1,8: *exactus tenui pumice uersus eat*) und hier (V. 3) zu einem konkreten Gegenstand materialisiert ist. (Fasst man die Szenerie als Korrespondenzlandschaft auf, wozu V. 4: *dulce queruntur* einlädt, verschwimmt der Unterschied natürlich.) Ein weiteres Beispiel ist der Fuß, nach dem Properz fragt, weil er mit demselben wie Kallimachos und Philetas die Grotte betreten möchte, (3,1,6: *quoue pede ingressi?*). Dieser dient hier dazu, in poetologisch-metaphorisch aufzufassender Konkretheit die Gangart der personifizierten Gattungen (V. 8. 10: Elegie, V. 14: Tragödie) oder der zur Gattung Elegie gehörigen *puella* (V. 52) zu beschreiben. Vgl. dazu auch Morgan 1977, 17–20, die nur Anspielungen auf Prop. 3,3,25–28 sieht. Karakasis 2010, 141 betont die Nähe von 3,1,1 und Enn. ann. (6) fr. 175 Skutsch (= 187 Vahlen) sowie Verg. Aen. 6,179–182; wenn es sich tatsächlich um Hypotexte handeln sollte, dann präzisieren sie m. E. nur, dass Epiker in Ovids Wald nichts verloren haben.

¹²⁸⁰ Damit legt Ovid hier den Grundstein für spätere ‚Gedanklichkeits‘-Dichtung, als deren Archeget oft Petrarca, etwa mit seinem Sonett *Solo e pensioso* (*Canzoniere XX*, 1337), angesehen wird. In Ovids Hypotexten (Verg. 6,64) ist nur vom Spaziergehen die Rede, vgl. dazu Hunter 2006, 22–23.

- 10 Die Form anständig, das Kleid sehr zart, die Miene einer Liebenden,
und den Füßen gereichte der Fehler zur Ursache von Anmut.

Die Hauptsache der Beschreibung liegt in der Korrespondenz von äußerer Gestalt und Wesen der Gattung.¹²⁸¹ Sie trägt ihre duftenden Haare frisiert. Damit ist ein beliebtes Thema der Elegie aufgegriffen: die Haare der *puella*. Indem diese geschildert werden, schreibt sich der Elegie-Dichter meist auch in einen Kunstschönheits- bzw. Natur-Diskurs ein.¹²⁸² Einer ihrer Füße ist kürzer als der andere. Damit ist die Metrik des elegischen Distichons mit je einem längeren hexametrischen und einem kürzeren pentametrischen Versfuß beschrieben. Diese ungleiche Fußlänge wird als *uitium* (V. 10) bezeichnet, und somit wird das elegische Dichstichon hier explizit mit moralischen Vorstellungen verbunden. Damit wird ein Faden aus am. 1,1 aufgegriffen, wo allgemein der deviante Charakter des elegischen Distichons als Abweichung vom Hexameter angeklungen war, und nunmehr konkret ausgestaltet.¹²⁸³ Das elegische Ich lenkt also das Augenmerk des Lesers ganz bewusst auf die Frage nach der Moralität der Elegie, um sie gleich wieder damit abzutun, dass eben in einer möglichen (moralischen) Unvollkommenheit ihr ganz besonderer Reiz bzw. oxymoral ihre Schicklichkeit liege, denn beide Nuancen sind im verwandten Terminus *decoris* (V. 10) vorhanden.¹²⁸⁴ Gleichzeitig wird auch auf das rhetorische *decorum* angespielt. In der berühmten *decorum*-Definition, die Cicero im *Orator* gibt, ist schon die hier ausgestaltete Gegenüberstellung von Leben (verlebendigter Elegie) und Wort enthalten.¹²⁸⁵ Und bereits Cicero betont, wenn nicht die größere, so doch die gleiche Wichtigkeit der (Wort-)Form gegenüber dem (Gedanken-)Inhalt.¹²⁸⁶ Nur in Hinblick auf diesen Nexus von Moral, Rhetorik- und Ästhetiktheorie ist wohl auch die Junktur *forma decens* (V. 9) zu erklären,¹²⁸⁷ deren Bedeutung von ‚(moralisch und

¹²⁸¹ Vgl. dazu Houghton 2007, 157.

¹²⁸² S. oben zu am. 1,1 S. 226 m. Fn. 1214; während bei allen drei Elegikern hinsichtlich des Haares ein gemischtes Bild entsteht (s. z. B. für präferiertes naturschönes Haar Prop. 2,2,5; 2,22,9; 4,8,52; Tib. 1,5,15; Ov. am. 1,7,12 [*motae* ... *comae*]; 1,14, für kunstschönes Haar Prop. 2,3,13; 3,10,14; Tib. 1,8,10; Ov. am. 1,5,10; 1,7,11 [*digestos* ... *capillos*]), scheint Ovid insgesamt betrachtet die Kunstschönheit vorzuziehen, vgl. dazu Watson 1982b.

¹²⁸³ S. oben S. 146.

¹²⁸⁴ Zu einem ähnlichen Schluss – aber nicht wie hier in Auseinandersetzung mit der Tragödie, sondern mit dem Epos – kommt Sharrock 1991, 39 vor dem Hintergrund des Mythos von Pygmalion (met. 10,243–297), den sie als Pendant des elegischen Dichters fasst: „Epic is perfect art, but lifeless. Elegy, with her unequal feet and, according to official rhetoric, poor morals, is imperfect, flawed, but all the more seductive because of her very flaws.“ Ein moralisches Defizit diagnostiziert auch Hunter 2006, 34 über den Umweg des unten genannten (Fn. 1322) Hypotextes, indem er (das Aussehen von) Prodikos’ *Kakia* und Ovids *Elegia* engführt.

¹²⁸⁵ Vgl. Cic. orat. 70: *πρεπον appellant hoc Graeci, nos dicamus sane decorum. [...] huius ignoracione non modo in vita sed saepissime et in poematis et in oratione peccatur.*

¹²⁸⁶ Vgl. Cic. orat. 71: *est autem quid deceat oratori videndum non in sentiis solum sed etiam in verbis.* Wenig später kommt Cicero auf die Referentialität von Worten zu sprechen, die er zwar für grundsätzlich erklärt (72: *etsi sine re nulla vis verbi est*), was ihn jedoch nicht hindert, dem Signifikanten das Hauptgewicht vor dem Signifikat einzuräumen (72: *tamen eadem res saepe aut probatur aut reicitur alio atque alio elata verbo*).

¹²⁸⁷ Es ließen sich gleichwohl augusteische Parallestellen für *decens* ohne moralische Konnotation finden, vgl. Prop. 4,8,52 (Cynthia); Hor. carm. 1,18,6 (Venus); 3,27,15 (Wangen der schamlosen Europa).

retorisch) schicklicher Gestalt‘, über ‚(ästhetisch) schöne Gestalt‘ bis hin zur nichtssagenden Tautologie ‚schöne Schönheit‘ schillert. Auch das äußerst zarte Kleid der Elegie lässt sich, je nachdem welche Bedeutung man *tenue* beimessen mag,¹²⁸⁸ nur als Stil-Kommentar oder auch zu Stil und Inhalt lesen. Ebenso ist die Darstellung ihrer Miene als die einer Liebenden auf Form und Inhalt übertragbar: Sind doch Liebende Thema der Elegie, der Klang elegischer Distichen aber sicherlich lieblicher als beispielsweise Choliamben.

Erst im dritten Teil (B2) betritt die Tragödie als zweite den Schauplatz:

- uenit et ingenti uiolenta Tragoedia passu:
 12 fronte comae torua, palla iacebat humi;
 laeua manus sceptrum late regale mouebat,
 14 Lydius alta pedum uincla cothurnus erat;
- Es kam auch mit riesigem Schritt die gewaltige Tragödie:
 12 Auf die Stirn, die finstere, fielen die Haare, der Mantel auf die Erde;
 Ihre linke Hand bewegte das Zepter, das königliche, weithin,
 14 der Kothurn, der lydische, war eine hohe Fessel für ihre Füße.

Auch hier scheinen die äußere Gestalt und das Wesen der Gattung einander zu korrespondieren. Der Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass die gleichen Erscheinungsmerkmale vor Augen gestellt werden wie bei der Elegie: Gang, Haar, Kleid. Alles ist hier mindestens eine Nummer größer und ernster.¹²⁸⁹ Mit dem Königszepter (V. 13) hält die Tragödie ihren Stoff quasi in den Händen.¹²⁹⁰ Während ihr ungleiches ‚Fußmaß‘ der Elegie zur Anmut gereicht, stellt das hohe ‚Fußmaß‘ für die Tragödie eine Art Gefängnis (V. 14: *uincla*)¹²⁹¹ dar.

Obwohl als zweite gekommen, redet die Tragödie im vierten Teil (C1) als erste:

- 15 et prior ‚ecquis erit,‘ dixit, ‚tibi finis amandi,
 o argumenti lente poeta tui?
 nequitiam uinosa tuam conuiuia narrant,
 narrant in multas compita secta uias.
 saepe aliquis digito uatem designat euntem,
 20 atque ait „hic, hic est, quem ferus urit Amor!“
 fabula, nec sentis, tota iactaris in Urbe,
 dum tua praeterito facta pudore refers.
 tempus erat thyrsos pulsum grauiore moueri;
 cessatum satis est: incipe maius opus.
 25 materia premis ingenium; cane facta uirorum:
 „haec animo“ dices „area digna meo est.“

¹²⁸⁸ Dazu oben 137 m. Fn. 774–778.

¹²⁸⁹ Für Cahoon 1985, 34 ist die Tragödie gar zu groß, zu ernst: „[T]he ridiculous arrival of an hysterical, striding *Tragoedia*.“ Reitzenstein 1935, 83 diagnostiziert einen Mangel an Ästhetik auf Seiten der Tragödie, die ihm zufolge „unelegant und ungraziös“ geschildert sei.

¹²⁹⁰ So fungiert denn auch *sceptrum* in der (hier um der Platz-Ökonomie und Programm-Elegien-Parallelität willen nicht diskutierten) Recusatio am. 2,18 als Periphrase für die Gattung der Tragödie (V. 13).

¹²⁹¹ Diese Formulierung beinhaltet neben dem nicht nur schmeichelhaften Verweis auf den ‚strengen‘ heroischen Vers eine Anspielung auf die Elegie: Cairns 1979b, 95 weist darauf hin, dass laut Varro ling. 5,10,61–62 *vincire* und damit *vincla* etymologisch mit Venus in Verbindung gebracht wurde.

- quod tenerae cantent lusit tua Musa puellae,
 primumque per numeros acta iuuenta suos.
 nunc habeam per te Romana Tragoedia nomen:
 30 inplebit leges spiritus iste meas.⁴
 hactenus, et mouit pictis innixa cothurnis
 densum caesarie terque quaterque caput.
- 15 Als erste sprach sie: „Welches Ende des Liebens wird es für dich geben,
 oh, deines Stoffes träger Dichter?
 Von deiner Nichtsnutzigkeit erzählen weinselige Gelage,
 es erzählen von ihr die in viele Wege geteilten Kreuzungen.
 Oft zeigt jemand mit dem Finger auf den Seher, den vorübergehenden,
 20 und sagt: „Hier, hier ist der, den der wilde Amor entflammt.“
 Als Gerede, du fühlst es nicht einmal, wirst du in der ganzen Stadt verbreitet,
 während du deine Taten nach vergangener Scham berichtest.
 Die Zeit hatte geschlagen, vom gewichtigen Thyrsos angeregt zu werden;
 des Nichtstuns ist genug: Beginne ein größeres Werk.
- 25 Durch den Stoff drückst du dein Genie; besinge Männertaten:
 „Dieses Gebiet“, wirst du sagen, „ist würdig meines Geistes.“
 Was Mädchen, zarte, singen mögen, darin hat sich deine Muse spielend geübt,
 und deine frühe Jugend ist durch ihre Rhythmen angetrieben worden.
 Nun möchte ich, römische Tragödie, durch dich einen Namen haben:
 30 meine Gesetze wird dieser Atem erfüllen.⁴
 Darauf bewegte sie, auf Kothurnen gestützt, auf gemalten,
 dreimal und viermal das mit Haar dichtbesetzte Haupt.

Entgegen ihrer äußeren Gestalt spricht sie nicht in einem tragischen Versmaß,¹²⁹² sondern sie legt quasi die in V. 14 erwähnten Fesseln ab und erklärt sich im elegischen Distichon. Doch es bleibt nicht nur bei metrischen Anleihen, wozu auch der Hiat nach *o* (V. 16) zu rechnen ist,¹²⁹³ sie bedient sich auch elegischer Topoi.¹²⁹⁴ *Lente* (V. 16) ist durchaus auch im Liebesdiskurs kein Ideal,¹²⁹⁵ und mit *nequitia* (V. 17) ist die Brücke zum vorherigen Recusatio- und Programm-Gedicht 2,1 geschlagen. Dort (V. 1–2) hatte Ovid nicht ohne Selbstironie und mangelndes Selbstbewusstsein in einer Art Sphragis genau das als Essenz seiner Dichtung bezeichnet. Auch dieses Lieblingswort Ovids war oft dem Verdacht des Anti-Augusteischen ausgesetzt.¹²⁹⁶ Man könnte sich aber auch umgekehrt fragen, ob nicht *nequitia* im Gegenteil ein durch *otium et pax* gekennzeichnetes Umfeld voraussetzt, ähnlich wie Trevor Fear feststellt: „[E]legy can be perceived precisely as a literary form

¹²⁹² Es gibt aber sehr wohl metrische Besonderheiten, und zwar kommt die Zäsur kata tetartou trochaion immer nur in Versen vor, in denen von der Tragödie die Rede ist (V. 11: *Tragoedia passu*, V. 29: *Tragoedia nomen*, V. 63: *altoque cothurno*, V. 67: *Tragoedia tempus*): Sie lesen sich wie eine Mini-Zusammenfassung der Auseinandersetzung zwischen *poeta* und Tragödie. Vgl. auch bei Schrijvers 1976, 417–421 einen Überblick zur möglichen Parodie tragischer Diktion. Zu einer anderen Einschätzung kommt Cahoon 1985, 34: „[Tragoedia’s] speech is undignified and strident.“

¹²⁹³ S. Platnauer 1971, 57.

¹²⁹⁴ Für weitere untragische Merkmale (etwa Umgangssprache) vgl. auch Karakasis 2010, der leider in eine Schwarz-Weiß-Malerei verfällt und Ovids Präferenz fürs Elegische von Anfang an klar artikuliert sieht.

¹²⁹⁵ S. Prop. 1,6,12; 1,15,4; 2,3,38; 2,14,14; 2,15,8; 2,33B,3; 3,8,20; 3,23,12; 4,10,29; Tib. 1,3,82; 1,4,81; 1,10,58; 2,6,36; Hor. carm. 4,13,6; Ov. am. 1,6,15. 41. 72; 2,7,16; 2,19,51; 3,5,17; 3,6,60; 3,11A,30. Zum schillernden Charakter des Begriffs vgl. Khan 1979, 275–284; Gauly 1995, 91–92.

¹²⁹⁶ Vgl. z. B. Cahoon 1985, 1988, 294.

heavily invested in the *otium et pax* that the Augustan climate produced.“¹²⁹⁷ Dies würde bedeuten, dass die hier häufiger diagnostizierte Ambivalenz dem elegischen System inhärent ist. In der Tat kommt der Terminus¹²⁹⁸ ansonsten nur an drei weiteren Stellen der *Amores* vor, allesamt in Buch 3, und allesamt gelten der *nequitia* Corinnas.¹²⁹⁹ Besonders interessant ist die Parallelstelle in 3,11B,5–6:

5 nequitiam fugio, fugientem forma reducit;
 auersor morum crimina, corpus amo.

5 Deine Nichtsnutzigkeit fliehe ich, den Fliehenden zieht deine Schönheit zurück;
 Ich verabscheue deine Sittenverbrechen, deinen Körper liebe ich.

In dem Distichon kommt der aus 1,1 wohl bekannte Gegensatz zwischen Inhalt und Form zum Ausdruck, dazu zwischen Moral und Schönheit, zwischen Sittenverbrechen und äußerem Leib, und er geht auch hier wieder zugunsten der Form aus. Das elegische Ich scheint sich also von der eigenen *nequitia* zu entfernen, kann aber – entgegen dem am Ende von am. 3,1 der Tragödie gegebenen Versprechen – doch noch nicht von der elegischen Form lassen. Als Persuasionsstrategie, um Ovid dieses Versprechen abzunötigen, malt die Tragödie sehr lebhaft, indem sie die entrüsteten Vorwürfe wörtlich kolportiert, seinen schlechten Ruf aus. Ein weiteres Argument ist das Alter (bes. V. 28),¹³⁰⁰ passend zum hypertextuellen Bezug in V. 24 auf Vergils *maius opus moveo*¹³⁰¹ aus dem Binnenproöm der Aeneis (7,45), das die iliadische Hälfte einleitet und dabei ein Versprechen aus georg. 3¹³⁰² einlöst. Analog zu der in augusteischer Literatur sehr oft thematisierten Inkompatibilität von Erotik und Alter¹³⁰³ und eben auch zu der Werkabfolge bei Vergil sei es nun an der Zeit, sich gewichtigeren Sujets zu widmen, d. h. die Elegie gegen die Tragödie einzutauschen. Und die Tragödie ruft noch mehr typische Recusatio-Topoi auf, gibt ihnen aber einen entgegengesetzten Dreh: Das oft als Entschuldigung für die Eposzurückweisung vorgebrachte defizitäre Talent, das ein hohes Sujet herabwürdigen würde, sieht sie von dem niederen Sujet der Mädchengesangsdichtung herabgewürdigt (V. 25). Auch einer möglichen Recusatio-typischen Ausrede mit einem defizitären Körper beugt sie vor, indem sie dem Elegiendichter für die hohe Gattung der Tragödie genug

¹²⁹⁷ Fear 2000, 235. Schlussendlich überwiegt aber in Fears Analyse eine Privilegierung des kritischen zulasten des ambivalenten Potentials der Elegie, s. unten S. 261 m. Fn. 1391.

¹²⁹⁸ Bei Prop. ist er etwas häufiger (s. 1,6,26; 1,15,38; 2,5,2; 2,6,30; 2,24,6; 3,10,24; 3,19,10). Cairns 2006b, 94–95 hält den Gebrauch bei beiden Elegikern für eine Reminiszenz an Gallus; das einzig erhaltene Fragment bezieht sich wohl aber auf die *nequitia* Lycoris’ (s. Anderson u. a. 1979, 140).

¹²⁹⁹ S. 3,4,10; 3,11B,5; 3,14,17.

¹³⁰⁰ Ovid wird diesen Vers wieder aufgreifen: im Proömion zum 2. *Fasti*-Buch (3–8), vgl. dazu Miller 1993, 155–156).

¹³⁰¹ Das Vergil-Zitat findet sich erneut in trist. 2,63, wo es die angeblich unfertigen *Metamorphosen* bezeichnet. Im vergilischen Hypotext folgen wenig später übrigens auch Ausführungen zum Alter, vgl. Aen. 7,51. 53.

¹³⁰² V. 13b. 16: ... *templum de marmore ponam* [...] | *in medio mihi Caesar erit templumque tenebit*. Zum Recusatio-Charakter dieser Verse vgl. Scheidegger Lämmle 2016, 120.

¹³⁰³ S. oben S. 93 m. Fn. 547.

Lungenvolumen zuspricht (V. 30: *spiritus iste*). Als Umkehrung des elegischen Topos des zu kleinen Mundes und zu engen Brustkorbes, wie er bei Properz vorliegt,¹³⁰⁴ würde der Tragödie dieses Argument gut anstehen, wenn es nicht als intratextuelle Anspielung auf am. 2,1,12 (*et satis oris erat*)¹³⁰⁵ lesbar wäre: Dort hatte der Elegiendichter schon mit seiner epostauglichen Physis geprahlt und diese gleichwohl weiterhin aufs Elegiendichten verwandt. Schließlich tritt die Tragödie am Ende ihrer Ausführungen beinahe schon als Bittstellerin auf, wenn sie Ovid dazu auffordert, dazu beizutragen, ihr einen Namen zu geben (V. 29). Mit dieser impliziten Besorgnis um den eigenen Ruf¹³⁰⁶ tut sie hier so – in noch dreisterer Weise als es im *Tusculanen*-Proömion¹³⁰⁷ geschieht –, als ob es keine Vorgänger in der anvisierten Gattung gebe. Der seltene Begriff *caesaries* (V. 32) zur Beschreibung ihres eindrucksvollen Haupthaars, hat den volksetymologieverliebten römischen Rezipienten sicherlich auch an Caesar Augustus denken lassen,¹³⁰⁸ was angesichts ihres königlichen Auftritts (V. 13) nicht unbedingt zu seinem Vorteil ausfällt.

Die Elegie wird nicht nur als hinkend,¹³⁰⁹ sondern im fünften Teil (C2) auch mit Attributen der Venus beschrieben:

- altera, si memini, limis surrisit ocellis;
fallor, an in dextra myrtea uirga fuit?
35 ,quid grauibus uerbis, animosa Tragoedia,‘ dixit,
me premis? an numquam non grauis esse potes?
imparibus tamen es numeris dignata moueri;
in me pugnasti uersibus usa meis.
non ego contulerim sublimia carmina nostris:
40 obruit exiguas regia uestra fores.
sum leuis, et mecum leuis est, mea cura, Cupido:
non sum materia fortior ipsa mea.
rustica sit sine me lasciui mater Amoris:
huic ego proueni lena comesque deae.
45 quam tu non poteris duro reserare cothurno,
46 haec est blanditiis ianua laxa meis.
49 per me decepto didicit custode Corinna
50 liminis adstricti sollicitare fidem
delabique toro tunica uelata soluta
52 atque impercussos nocte mouere pedes.

¹³⁰⁴ S. oben Fn. 1223.

¹³⁰⁵ S. oben S. 232.

¹³⁰⁶ Cahoon 1985, 35 sieht darin einen „distinctly indecorous“ Zug und bezichtigt die Tragödie des performativen Selbstwiderspruches.

¹³⁰⁷ S. Tusc. 1,5: *Philosophia iacuit usque ad hanc aetatem nec ullum habuit lumen litterarum Latinarum; quae inlustranda et excitanda nobis est*. Ciceros Übergehen von Lukrez ist natürlich nichts im Vergleich zu Ovids Nichtanerkennen von Livius Andronicus, Naevius, Ennius, Accius und Pacuvius, vgl. dazu Curley 2013, 38. Dafür, dass auch nach Varius’ *Thyestes* tatsächlich die Erwartung nach einer ‚neuen‘ römischen Tragödie existiert haben könnte, vgl. Fn. 1034.

¹³⁰⁸ Der ‚kaiserliche‘ Anstrich wird noch durch die episch-homerische Formulierung *terque quaterque* (vgl. Il. Od. 5,306; Verg. Aen. 1,94; 4,589; 12,155) und die Tatsache unterstrichen, dass *caesaries* bei Ovid sonst nur im Hexameter vorkommt, wie in der von Reitzenstein 1935, 84 ins Spiel gebrachten „Parallelstelle“ met. 1,178–180, wo es auf Jupiter bezogen ist. Zu Jupiter und Augustus s. oben Fn. 691.

¹³⁰⁹ Wie Ovid auch in trist. 3,1,11 sagt; Hunter 2006, 33 will darum *pes* lieber mit „leg“ übersetzen, was aber nur dem Zielbereich der metaphorischen Lesart gerecht würde.

- 47 et tamen emerui plus quam tu posse ferendo
 48 multa supercilio non patienda tuo.
 53 uel quotiens foribus duris infixā pependi
 non uerita a populo praetereunte legi!
 55 quin ego me memini, dum custos saeuus abiret,
 ancillae miseram delituisse sinu.
 quid, cum me munus natali mittis, at illa
 rumpit et adposita barbara mergit aqua?
 prima tuae moui felicia semina mentis;
 60 munus habes, quod te iam petit ista, meum.‘

- Die andere, wenn ich mich recht erinnere, lächelte auf mit schiefen Augen;
 trüge ich mich oder war in ihrer rechten Hand ein Myrtenzweig?
 35 ‚Was drückst du, mit gewichtigen Worten, feindliche Tragödie,‘ sagte sie,
 ‚mich? Kannst du niemals nicht gewichtig sein?
 Mit ungeraden Rhythmen hast du dich dennoch bequemt, dich zu bewegen;
 gegen mich hast du gekämpft, indem du meine Verse benutzt hast.
 Nicht ich habe wohl verglichen erhabne Lieder mit den meinigen:
 40 In den Schatten stellt euer königliches Haus die winzigen Türflügel.
 Ich bin leicht und mit mir ist leicht, meine Sorge, Cupido:
 Ich bin nicht stärker als der Stoff, der meinige.
 Bäurisch wäre ohne mich die Mutter Amors, des lasziven:
 Dieser Göttin bin ich als Kupplerin und als Gefährte hervorgekommen.
 45 Die du nicht entriegeln könntest mit dem Kothurn, dem harten,
 46 diese Tür steht den Sanftheiten, den meinigen, offen.
 49 Durch mich hat Corinna gelernt, nachdem der Wächter getäuscht worden ist,
 50 der versperrten Schwelle Zuverlässigkeit zu erschüttern
 und vom Bett zu gleiten, eingehüllt in eine lose Tunica,
 52 und nachts die Füße ohne Anstoß zu bewegen.
 47 Und dennoch habe ich mich verdienter gemacht als du, indem ich vieles ertragen konnte,
 48 was von deinem Hochmut nicht gelitten werden kann:
 53 Zum Beispiel hing ich oft, angeheftet, an hart(herzig)en Türflügeln
 und hatte keine Scheu, mich vom vorbeigehenden Volk lesen zu lassen.
 55 Ja, ich erinnere mich sogar, wie – bis der scharfe Wächter endlich wegging –
 ich elende mich an der Dienerin Busen versteckte.
 Was aber, wenn du mich als Geburtstagsgeschenk sendest, zerstört mich jene
 und versenkt mich – die Barbarin – im beigestellten Wasser?
 Als erste habe ich des Geistes, des deinen, verheißungsvolle Samen angeregt;
 60 das Geschenk, um das dich bereits diese da bittet, hast du von mir.‘

Die Elegie schielt, wie bei Ovid andernorts (ars 2,659) die Liebesgöttin. Eine weitere Übereinstimmung mit der Liebesgöttin ist der Myrtenzweig, den der intradiegetische Erzähler in ihren Händen zu erkennen meint. Die mit *fallor* (V. 34) zum Ausdruck gebrachte Distanzierung von der eigenen Wahrnehmung unterstreicht augenzwinkernd den phantastischen Charakter der Begegnung mit zwei Personifikations-Allegorien und relativiert auch die Gesamtaussage. Dazu passt auch gut die von Richard Hunter gemachte Beobachtung, dass Ovid hier die Aussage aus ait. fr. 1,37–38 Harder geradezu umkehre.¹³¹⁰ Die Elegie betont am Anfang ihrer Rede die feindselige Gesinnung und Gewichtigkeit der Worte ihrer Gegnerin und entlarvt gleichzeitig deren wunden Punkt: Die Tragödie hatte in dem von ihr bekämpften Metrum, dem elegischen Distichon, gesprochen. Dabei hatte sie

¹³¹⁰ S. Hunter 2006, 40. Für das Kallimachos-Zitat s. oben Fn. 1178.

ausschließlich den Elegiendichter adressiert, während sich die Elegie nun der Auseinandersetzung mit ihrer Konkurrentin stellt, die sie aber ihrerseits nicht gesucht hatte. Es folgt ein Lob der eigenen Vorzüge in typischen Termini und Bildern des elegischen Diskurses: Weder erhaben (V. 39), noch königlichen Palästen vergleichbar (V. 40), noch Venus einen bäurischen¹³¹¹ Anstrich verleihend (V. 43) sei sie, sondern winzigen Türflügeln vergleichbar (V. 40), leicht (V. 41), erfolgreich in Paraklausithyron-Situationen (V. 45–46) und als „*magistra amoris*“¹³¹² (V. 49–52). Ihren ambivalenten Charakter erwähnt sie wie zufällig, indem sie ihr Äußeres mit einem Oxymoron beschreibt (V. 51: *uelata soluta*). Neben diesen (abermals rezeptionsästhetischen) Argumenten wartet sie auch mit ethisch-politischen auf: Frei von Arroganz (V. 47–48) biete sie sich sogar dem einfachen Volke dar (V. 54). Erst gegen Ende wendet auch sie sich an den Elegiendichter. Sie erinnert ihn an vergangene (gefährliche) Dienste als Geburtstagsgratulantin und rechnet sich zugute, als erste dessen Talent beflügelt zu haben: Nur darauf sei überhaupt zurückzuführen, dass die Tragödie es als wünschenswert erachte, von ihm ‚besungen‘ zu werden.

Erst der Schlussteil (D) enthält eine Rede des Elegiendichters, sie ist die kürzeste im ganzen Gedicht:

- desierat; coepi: ‚per uos utramque rogamus,
in uacuas aures uerba timentis eant.
altera me sceptro decoras altoque cothurno:
iam nunc contracto magnus in ore sonus.
65 altera das nostro uicturum nomen amori:
ergo ades et longis uersibus adde breues.
exiguu uati concede, Tragoedia, tempus:
tu labor aeternus; quod petit illa, breue est.‘
mota dedit ueniam. teneri properentur Amores,
70 dum uacat: a tergo grandius urget opus.

- Sie hatte aufgehört; ich begann: ‚Bei eurer beider Namen bitte ich,
dass an zugängliche Ohren gelangen die Worte dieses Schüchternen.
Du hier schmückst mich mit Zepter und hohem Kothurn:
Schon jetzt entsteht in meinem zusammengezogenen Mund erhabener Klang.
65 Du dort schenkst einen Namen, der immer leben wird, der Liebe, der meinen:
Darum steh mir bei und füge den langen Versen kurze hinzu!
Ein wenig gewähre dem Dichter, Tragödie, an Zeit:
Du bist eine ewige Mühe; was jene verlangt, ist kurz.‘
Bewegt gibt sie die Erlaubnis. Es mögen die *Amores* eilig fertiggestellt werden, die zarten,
70 solange freie Zeit vorhanden ist: Von hinten drängt ein größeres Werk.

¹³¹¹ „[R]ustica, ein Wort, das für die Liebesauffassung Ovids auch von besonderer Bedeutung ist“ (Reitzenstein 1935, 84) und das zugehörige Substantiv *rusticitas*, ein „favourite word of Ovid’s“ (Summers 1910, 293) verkörpern bei Ovid wohl in Anlehnung an Catull das Unerwünschte, während es etwa bei Tibull nicht negativ konnotiert ist, vgl. am. 1,8,44; 2,4,13. 19; 2,8,3; 3,4,37; 3,10,18; epist. 1,77; 15,222. 287; 17,12. 13. 186; ars 1,607. 672; 2,369. 566; 3,128. 305; rem. 329; fast. 3,463, vgl. dazu Watson 1982b, 243; Myerowitz 1985, passim, bes. 41–72.

¹³¹² So auch Wyke 2002, 128, die im Folgenden betont, dass die Beispiele so gewählt sind, dass sie auch die beiden elegischen Vorläufer Tibull und Propertius evozieren.

Er schlägt mit blumigen Worten eine Art Kompromiss vor, auf den sich die Tragödie laut Erzählerkommentar¹³¹³ einlässt: Er wolle nur schnell die *Amores* zu Ende führen, um sich dann mit voller Kraft der Tragödie zu widmen. Genauer besehen überrascht diese Gewährung aber sehr. Mitnichten spricht Ovid erhaben, sondern weiterhin elegisch, und zwar nicht nur hinsichtlich des Metrums, sondern auch hinsichtlich der formalen Bildersprache: Die Junktur *magnus in ore sonus* (V. 64) scheint ein intratextueller Reflex von V. 30 zu sein und nimmt damit den elegischen Topos des zu kleinen Mundes¹³¹⁴ wieder auf, indem es ihn, wie in am. 2,1,12,¹³¹⁵ umkehrt. Durch *contracto* (V. 64) wird das Ganze jedoch zu einem unauflösbaren Oxymoron gestaltet.¹³¹⁶ Ewigen Ruhm (V. 65) erwartet er auch weiterhin von seinen Elegien und nicht von der bald anzugehenden Tragödiendichtung, die ihm lediglich ewige Mühe, *labor* (V. 68), in Aussicht stellt – *labor* ist aber ein neoterisch-elegisch vorbelasteter Begriff.¹³¹⁷ Der in V. 24 von der Tragödie evozierte Hypotext Vergils wird hier überbietend transformiert: Aus dem vergilischen *maius opus moveo* (Aen. 7,45) und dem ‚tragischen‘ *incipi maius opus* (V. 24) ist *grandius urget opus* (V. 70)¹³¹⁸ geworden. Aus dem ein Werk in Bewegung setzenden Dichter ist ein drängelndes Werk geworden, bewegt wurde nur die Tragödie selbst (V. 69: *mota*).

Nicht von ungefähr kommen Deutungen, welche das Gedicht-Ende derart lesen, dass die Elegie den Dichter wieder ganz für sich eingenommen habe.¹³¹⁹ Meiner Meinung nach ist es aber vor allem die Stellung innerhalb der Gedichtsammlung, die das der Tragödie Zugesagte, also das Aufgeben der Elegiengattung nach dem Beenden der *Amores*, erheblich konterkariert. Zum einen ist das Programm-Gedicht des dritten Buches 14 Elegien entfernt von der tatsächlich letzten. Zum anderen hat Ovid in der Elegie 2,10, die gleichzeitig Mittelpunkt¹³²⁰ des zweiten Buches wie der *Amores* im Ganzen ist, bereits eine ähnliche Situation beschrieben. Dort artikuliert er (negativ formuliert) seine Unentschiedenheit zwischen bzw. (positiv gewendet) seine Bereitschaft zu zwei

¹³¹³ Die Stelle ist ähnlich zu met. 1,566b–567: *factis modo laurea ramis | adnuit utque caput visa est agitasse cacumen*. Die interne Fokalisierung Apolls und das distanzierende *visa est* lassen einige Forscher (so etwa Fabre-Serris 2010) dort an dem Einverständnis Daphnes zweifeln. Auch hier liegt die interne Fokalisierung nicht auf der angeblich stumm zustimmenden ‚Frau‘.

¹³¹⁴ S. oben Fn. 1223.

¹³¹⁵ S. oben S. 232.

¹³¹⁶ Mit Fug und Recht spricht Thomas 1978, 449 hier von Ironie, setzt man V. 64 in Bezug zu dem Rest des Gedichtes. Er betont auch den starken kallimacheischen Unterton von *contracto* (V. 64), das er in eine Linie mit dem hier besprochenen properzischen *angusto* (2,1,40) setzt, dazu oben S. 158.

¹³¹⁷ S. oben S. 140 mit Fn. 798.

¹³¹⁸ Die Formulierung in V. 70 begegnet (wie die aus V. 24, dazu oben Fn. 1301) erneut, und zwar am Ende des 4. *Fasti*-Buches (948), wo sie auf den Gründungstag des Vestatempels auf dem Palatin gemünzt ist.

¹³¹⁹ Vgl. Thomas 1978, 449, Zgoll 2010b, 2010a.

¹³²⁰ Zum programmatischen Charakter der Mitte allgemein s. oben S. 191 m. Fn. 1049; speziell zu Ov. vgl. Hardie 2004b.

literarischen Gattungen.¹³²¹ Hier wird dieser Gedanke der Unentschiedenheit¹³²² im antithetisch gebauten¹³²³ V. 68 illustriert. Ovid steht quasi an der scheidenden Mitteldiärese: In die eine Richtung blickend fasst er eine Tragödie nach ‚elegischem‘ πόνος-Konzept ins Auge,¹³²⁴ in die andere eine Elegie, die, wie nicht zuletzt 3,1 selbst vorgeführt hat, ohne Schwierigkeiten ein ‚episches‘ Aszendenz-Muster in Szene setzen kann. Ovid überbietet Vergil, indem er dessen Überbietungsfigur reflexiv gebraucht, also auf die *maius-opus*-Formel selbst anwendet.¹³²⁵

Um ein Zwischenfazit der drei analysierten Ovid-Recusationes 1,1, 2,1 und 3,1 zu ziehen, lässt sich Folgendes festhalten: Der spätgeborene Ovid transformiert die Recusatio vollends. In am. 1,1 gibt es keinen Mäzen, keine *puella*, keinen Inspirationsgott Apoll und nirgends eine Inspirationsmuse wie Kalliope. An ihre Stellen wird Amor gesetzt, der erst die Form der Elegie (1,1,1–4) und dann deren Inhalt (1,1,24–26) stiftet. Auch fehlen jegliche Bekundungen mangelnden Talents oder Neigung, was selbst ein Horaz nur performativ darzustellen gewagt hatte: In den *Amores* werden auch Epos-Projekte ohne viel Aufhebens in Angriff genommen (am. 1,1,1–2; 2,1,11–16).

Durch seine auf den *nervus* übertragbare Definition des elegischen Distichons (1,1,27) gibt Ovid als erster eine Aitiologie für die Engführung von Elegie und Erotik. Diese Engführung ist, wie in der Einleitung zur Recusatio festgestellt worden war, eine gattungsgeschichtliche Konstruktion der Elegiker,¹³²⁶ keiner hatte diese Engführung aber bisher herzuleiten versucht. Mit dieser Aitiologie setzt sich Ovid an die Stelle des Aitiologen schlechthin, Kallimachos, und überschreibt ihn geradezu. Er übertrumpft ihn

¹³²¹ S. 2,10,4–8: ecce duas uno tempore turpis amo. | utraque formosa est, operosae cultibus ambae, | artibus in dubio est haec sit an illa prior; | pulchrior hac illa est, haec est quoque pulchrior illa, | et magis haec nobis et magis illa placet. Dafür, dass der erotische Diskurs mit dem poetologischen zusammenfällt, gibt es zahlreiche Hinweise. Besonders augenfällig ist der Gebrauch maritimer Bildersprache (dazu oben Fn. 1003) in 2,10,9: erro uelut uentis discordibus acta phaselos sowie der Ausdruck opus in 2,10,35, das dort ungewöhnlicherweise au premier entendre den Liebesakt bezeichnet. Das inspiriert Kennedy 1993, 59–62 zu einer erotischen Interpretation anderer Okkurrenzen von opus (s. oben S. 226 m. Fn. 1216 zu am. 1,1,14. 24. 27) und lässt ihn auch für am. 3,1,70 neben der poetologischen Aussage einen erotischen Tenor annehmen: Dabei übernimmt in 3,1 die männlich konnotierte Tragoedia (vgl. dazu Wyke 2002, 135) den Part Amors in 1,1. Tarrant 2002, 17 liest Ovids Bereitschaft zu anderen *puellae* als Corinna (z. B. in am. 2,4,47–48) grundsätzlich als multigenerische Disposition.

¹³²² Nicht umsonst wird diese Gattungswahl in die Nähe der Parabel von Herakles am Scheideweg gerückt, s. zuerst Reitzenstein 1935, 82, später Boyd 1997, 197–200; Wyke 2002, 130–137; Karakasis 2010, 128, ausführlich Harbach 2010, 181–231. Im Intratext wird die Unentschiedenheit auch durch V. 35–36 (*at mihi contingat Veneris languescere motu, | cum moriar, medium soluar et inter opus*) unterstrichen.

¹³²³ S. dazu Drexler 1967, 111.

¹³²⁴ Zum πόνος-Konzept s. oben S. 140 m. Fn. 797.

¹³²⁵ Anders, wie schon oben (Fn. 852) angemerkt, Harrison 2002, 82; Scheidegger Lämmle 2016, 191–193. Ähnlich verfährt Ovid mit der Überbietungsfigur auch in rem. 389–390 (*magnum ... nomen ... | maius erit*). Diese Passage diskutiert auch Scheidegger Lämmle 2016 an anderer Stelle (205–206), erkennt aber deren inszenatorischen Charakter an (208–211).

¹³²⁶ Dazu oben S. 147.

auch darin, dass seine uneigentlichen metapoetischen Auslassungen durchweg einen engeren Konnex zum Inhalt haben als dies im hellenistischen Hypotext der Fall ist. Die Überbietung zeigt sich auch an der Umkehrung der Mahner-Rolle: Nicht Apoll mahnt hier, sondern der sich selbstbewusst gebende *vates* (1,1,6). Ovid überbietet damit aber auch seine elegischen Vorläufer, was durch das Hapax *emodulari* (1,1,30) pointiert zum Ausdruck kommt: Wie er *die* Aitiologie für Elegie gleich Erotika schafft, prägt er auch als erster das Wort, das den Pentameter treffend darstellt.

Ovids gesamte Amor-Darstellung in am. 1,1, überblendet den Wahrnehmungsbereich des Apoll Musagetes mit dem des Apoll Actius und umgekehrt. Es erscheint darum unmöglich eine friedliche, rein musische Komponente in Apoll Musagetes auszumachen. Wie auch immer man die durchaus aggressive Expansion Amors in Gefilde, für die der Liebesgott eigentlich nicht zuständig ist, beurteilt, und womit auch immer man geneigt ist, sie zu parallelisieren, sie geht in jedem Fall mit einer intradiegetisch begrüßten poetischen Fertilität einher.

Diese ‚Expansionspolitik‘ Amors ist auch Thema in am. 2,1. Hier wird die Rolle des römischen Staatsgottes und obersten Olympiers, Jupiter, von Amor usurpiert. Für den Dichter bedeutet dies, dass er nicht nur seiner Autonomie verlustig geht wie in am. 1,1, wo unter dem Zeichen der Apoll-Usurpation ‚nur‘ in die Form eingegriffen und ihm ein Inhalt eingehaucht worden war. Nunmehr unter dem Zeichen der Jupiterusurpation wird zudem über sein Publikum bestimmt (2,1,3–10), und schließlich werden ihm seine Lieder als ganze diktiert (2,1,38). Die Ikonographie Amors ist entsprechend dieser weitreichenden Maßnahmen nicht mehr die eines jungenhaften Versfuß-Diebs, sondern sein Purpurgewand erinnert an östliche Autokraten und den Ornat des Triumphators, der Jupiter verkörpert. Damit scheint die Lücke geschaffen, vor der Kontrastfolie dieses *Dictators* (im etymologischen Sinne des Wortes) positiv zu erscheinen. Man kann die *Recusatio* indes auch als Variation der auf Triumphzügen ausgesprochenen apotropäischen Formel *memento te hominem esse*¹³²⁷ lesen, sie also weniger einen Ist- denn einen Soll-Zustand beschreiben sehen.

Die bereits erwähnten Epos-Projekte (am. 1,1,1–2; 2,1,11–16) werden in am. 3,1 um eine weitere anvisierte ‚große‘ Gattung erweitert: die Tragödie. Auf paradoxe Weise entfernt sich Ovid mit dieser *Recusatio*, in der er zwei Gattungspersonifikationen begegnet, weiter von einer Art Elegie, die auch nur pro forma ein Liebeserlebnis zu inszenieren scheint, und nähert sich ihr doch im Vergleich mit den beiden Amor-*Recusationes* wieder an: Immerhin ist wenigstens die eine von beiden, die Elegie, wie eine *puella* gezeichnet. Ovid gelingt es auch hier, mit Überraschendem aufzuwarten: Was sich anfangs wie eine *Recusatio* der Elegie liest, was dann formal durch die elegisch redende Tragödie desavouiert wird, mündet gegen Ende in eine typisch-elegische Ambivalenz und

¹³²⁷ S. Tert. apol. 33,4.

Unentschiedenheit, die sowohl Tragisches (in fernerer Zukunft) als auch Elegisches (in näherer Zukunft) in Aussicht stellt. Bereits diese Unentschiedenheit gepaart mit der angesprochenen widerständigen Form macht es schwer, eine klare Gattungshierarchie artikuliert zu sehen. Hypertextuell wird diese Unmöglichkeit raffinierterweise noch dadurch unterstrichen, dass die Überbietungsformel Vergils (Aen. 7,45: *maius opus moveo*), mit der gewöhnlich eine Gattungsklimax verbunden wird (Bukolik–Lehrdichtung–Epos), selbst überboten wird (am. 3,1,24. 70) und das geschieht dazu im der Elegie vorbehaltenem Pentameter. Wie die eine große Gattung repräsentierende Tragödie im Metrum der kleinen Gattung Elegie reden kann, wie sie auch zum Personal der kleinen Gattung Elegie gehören kann, so könnten auch andere Haupt- und Staatsaktionen elegisch artikuliert und behandelt werden. Auch hierin unterscheidet sich Ovid von seinen Vorgängern: Denn auf diese Weise muss er keinen Stellvertreter benennen,¹³²⁸ der besser dichten könnte als er, sei es Tragödien, sei es Staatsaktionsdichtung. Auf diese Art vermeidet er es aber auch dezidiert, Staatsaktionsdichtung für überholt zu erklären, wie es viele Forscher etwa als Hauptaussage der Recusationes in Horaz’ viertem *Oden*-Buch annehmen.¹³²⁹ Dies mit Ovids Spätgeborenheit zu erklären, damit dass er aus Unkenntnis der Bürgerkriegswirren die *pax Augusta* nicht zu schätzen gewusst habe,¹³³⁰ greift schon angesichts seines Hanges zu einer ganz intertextbasierten Dichtung viel zu kurz und unterschätzt die Reflektiertheit seiner Dichtung.

¹³²⁸ Anders als Prop. 2,34,61–64 (der Vergil für ein Augustus-Epos vorschlägt), Hor. carm. 1,6,1–2 (der Lucius Varius Rufus für ein Agrippa-Epos auswählt), Hor. carm. 2,12,9–12 (der Maecenas für Prosa-Historien designiert), Hor. carm. 4,2,33–44 (der Antonius Iullus für Augustus-Epinikien bzw. -Dithyramben empfiehlt).

¹³²⁹ Dazu oben S. 205 m. Fn. 1123.

¹³³⁰ Zu dieser gängigen *master narrative* s. beispielhaft oben Fn. 54.

3.2.5 Zusammenfassung mit typologischem Überblick

Es hat sich gezeigt, dass die Recusationes stark formalisiert sind. Doch sind sie immerhin so verschieden, dass eine Typologie nur aus mehreren, teilweise überlappenden Blickwinkeln heraus möglich und sinnvoll erscheint. Wie sich im Folgenden zeigen wird, kann mitnichten davon die Rede sein, dass schlicht Assimilation „the hidden program“ der meisten Recusationes bilde, wie Davis überzeugt ist.¹³³¹

Ein zentraler Aspekt ist der vor allem formale Umgang mit dem Zurückgewiesenen. Bereits auf den ersten Blick lassen sich vier zum Teil diametral entgegengesetzte Arten ausmachen. 1) Auf der einen Seite steht die Mimesis der zurückgewiesenen Gattung. Diese Mimesis ist stellenweise so elaboriert, dass sie die Zurückweisung ad absurdum zu führen scheint. Wahrscheinlich entspricht dieser Typus am ehesten dem, was Davis vorschwebt,¹³³² wenn er Ausdrücke wie „generic pseudo-imitation“, „mode of incorporation“ oder „artful mimicry“ gebraucht.¹³³³ Hinsichtlich der eingangs erwähnten architektonischen Formen ist hier am eindeutigsten ersichtlich, wie diese Gedichte die Architektur ihrer generischen Form zugunsten einer fremden – der epischen und der epinikischen – aufgeben. 2) Auf der anderen Seite kommt es zur Neuschreibung der zurückgewiesenen Gattung. Als Variante 2a) begegnet hier die Möglichkeit, nicht die Gattung selbst, sondern die Gattungsgeschichte neuzuschreiben. Auf mikrostruktureller Ebene kann diese Variante eine Nähe zu 4) haben. Dann gibt es als 3) noch die Abkehr von der zurückgewiesenen Gattung, was Timothy Johnson als „exclusion“ bezeichnet.¹³³⁴ Bei dieser letzten Art lässt sich noch eine Variante 3a) ausmachen, die in ihre Argumentation den Recusatio-Verursacher (Maecenas) hineinflächt¹³³⁵ und dessen Geschmack und/oder Lebensstil im Geschmack und Dichtungsstil des elegischen Ich spiegelt. 4) Schließlich begegnet auch der Fall, dass zurückgewiesene Gattung und realisierte Gattung in eins fallen, also die Elegie in der Elegie zurückgewiesen wird.¹³³⁶ Hier könnte man zum besseren Verständnis die von Davis für horazische Gedichte, die gemeinhin nicht als Recusationes angesehen werden,¹³³⁷ geprägten Formeln „[s]ubverted disavowal[] of erotic lyric“ und „self-denial“ hinzuziehen. Letztendlich lässt sich diese Form der Recusatio

¹³³¹ Vgl. Davis 1991, 29.

¹³³² Davis 1991, passim, bes. 11.

¹³³³ Davis 1991, 23. 33. 39.

¹³³⁴ S. Johnson 2004, 204. Seine beiden weiteren Kategorien, „(2) subversion“ und „(3) inclusion“, entsprechen keiner meiner Typologiearten: Während „subversion“ – wie die obigen Formulierungen („ad absurdum“ und „pseudo-imitation“ sowie „[s]ubverted disavowal[] of erotic lyric“) nahelegen – in ‚1) Mimesis‘ und ‚4) Fortschreibung‘ hineinspielt, ist „inclusion“ auf je ganz andere Art wichtig für ‚1) Mimesis‘ und ‚2) Neuschreibung‘.

¹³³⁵ Santirocco 1986, 157 spricht in Zusammenhang von Hor. *carm.* 2,1,2 von „co-option of the patron“.

¹³³⁶ Ähnlich vielleicht Ov. *rem.* 766.

¹³³⁷ S. Davis 1991, 60–71. Davis thematisiert in dieser Hinsicht *carm.* 1,19; 3,26; 4,1.

aufgrund des performativen Selbstwiderspruches aber auch als ‚(Gattungs-)Fortschreibung‘ auffassen.

Formaler Umgang mit dem Zurückgewiesenen

1) Mimesis	
von Homer	Hor. carm. 1,6
von Pindar	Hor. carm. 4,2
von Pindar	Hor. carm. 4,2
2) Neuschreibung	
der Ilias	Prop. 2,1
→ Properziade	
→ Politikon	Hor. carm. 4,15
	a) Variante: Fokus weniger auf Neuheit des Elaborats denn auf Neuheit der Geschichte der eigenen Gattung
der Rolle Hesiods	Prop. 2,13a
der Rolle Varros/Calvus’/ Catulls/Gallus’	Prop. 2,34
3) Abkehr	
vom Epos	Ov. am. 1,1
vom Epos	Ov. am. 2,1
von der Tragödie	Ov. am. 3,1
	a) Variante mit Anbindung an den Recusatio-Verursacher
vom Epos	Prop. 3,9
von Prosa-Historien	Hor. carm. 2,12
4) ‚Fortschreibung‘	
	Tib. 2,4

Wie man sieht, ist in unserem Korpus eine Eposzurückweisung nur eine mögliche Recusatio-Eigenheit unter vielen. Aber nicht nur in puncto Abkehr, sondern auch in puncto Mimesis oder Neuschreibung kommt der epischen Gattung kein Alleinstellungsmerkmal zu.¹³³⁸

Neben dem Umgang mit dem Zurückgewiesenen ist die Begründung für das Zurückweisen ein weiterer wichtiger typologischer Aspekt: Vorgebracht werden vor allem 1) Defizite in der körperlichen/geistigen Anlage, wodurch ein hohes Sujet herabgewürdigt würde und 2) Rezeptionsästhetische Bedenken. Letztere haben starke politische Untertöne: So konstituieren sie zuallererst den idealen Rezipientenkreis und nehmen eine Aufteilung vor, wessen Aufmerksamkeit bei der Literaturproduktion zu berücksichtigen ist und wessen nicht. Man würde erwarten, dass diese Warnbarkeit in erotischer Dichtung dem Sehnsuchtsobjekt zufällt, doch die betreffenden Gedichte haben gerade nicht die *puella* zum alleinigen Haupt-Adressaten.¹³³⁹ Die Dichter suggerieren mit ihren rezeptionsästhetischen Bedenken, dass sie über ihre Rezeption verfügen können. Die

¹³³⁸ S. zur Frage der Eposzurückweisung im *Aitien*-Prolog und bei deren römischer Transformation oben Fn. 762.

¹³³⁹ Prop. 2,34 adressiert Lynceus, Ov. am. 2,1 ein/e *frigida uirgo/puer/aliquis iuuenum*, Tib. 2,4 hat wechselnde Adressaten (V. 2: *libertas*, V. 6: *saeva puella*, V. 15–20: Musen, V. 33–34: Leser in *exclusus-amator*-Situation, V. 39–44: *puella avara*, V. 49–50: *puella bona* [im kolportierten Grabepigramm], V. 54: Laren); prop. 2,13a spricht von Cynthia in der dritten Person (während 2,13b, 18. 27–30. 39–41. 51. 57–58 sie direkt apostrophieren).

Zurückweisung von bestimmten Gattungen ist demnach also eine Zurückweisung von bestimmten Publika.

Ein weiteres typisches Element, das eine Systematisierung mit generischen und weiteren formalen Implikationen erlaubt, ist die Benennung eines Stellvertreters, der an des Dichters statt das episch-panegyrische Langgedicht zu erschaffen habe. Dieses genuin römische Element (wie auch die Adressierung eines vorgeblichen Auftraggebers) kann, muss aber nicht als flankierendes Element in den Gedichten auftauchen, die den defizitären Recusatio-Dichter thematisieren. Diese Defizit-Rhetorik taucht nicht zufällig in den Erotisches mit Politischem mischenden Recusationes auf: „The rhetoric of inability is a powerful way to call attention to and protest one’s condition whether in love or politics.“¹³⁴⁰

Begründung für das Zurückweisen

1) Defizite		
	geistiger Art ¹³⁴¹	Hor. 1,6,10–12 Prop. 3,9,4–20
	körperlicher Art ¹³⁴²	Prop. 2,1, 40. 42 Prop. 2,34,83
	gerade nicht körperlicher Art	Ov. am. 3,1,30. 64
	a) Benennung eines Stellvertreters	
	Vergil	Prop. 2,34,61–64
	Lucius Varius Rufus	Hor. carm. 1,6,1–2
	(Recusatio-Verursacher) Maecenas	Hor. carm. 2,12,9–12
	Antonius Iullus	Hor. carm. 4,2,33–44
2) rezeptionsästhetische Bedenken		Prop. 2,13a Prop. 2,34 Tib. 2,4 Ov. am. 2,1

Ein weiteres Merkmal möchte ich der Vollständigkeit halber erwähnen, kann es hier aber nur skizzenartig streifen: Wohl angelehnt an das Vorbild des *Aitien*-Prologs betritt meist eine einschreitende ‚Gottheit‘ die Recusatio-Bühne:¹³⁴³ Neben dem aus Kallimachos bekannten Apoll können dies Amor, Muse(n) oder die *puella* sein.¹³⁴⁴

Einschreitende ‚Gottheit‘

1) Apoll ¹³⁴⁵	Hor. carm. 4,15,2
2) Amor ¹³⁴⁶	Prop. 2,13a

¹³⁴⁰ Lowrie 2011, §35. Vgl. zur Effizienz dieser Rhetorik auch Lowrie 2009, 103 (in politischer Hinsicht). 175 (in erotischer Hinsicht).

¹³⁴¹ S. auch Hor. sat. 2,1,10–16a, epist. 2,1,258b–259.

¹³⁴² S. auch Prop. 3,3,5. 4,1,58. 59.

¹³⁴³ Dazu schon Wimmel 1960, 135–141.

¹³⁴⁴ Vgl. Barchiesi 2011, 519: „Apollo [can] be transformed into a number of alternative mentors.“

¹³⁴⁵ S. auch Verg. ecl. 6,4; Prop. 3,3,13–26; 4,1,3–4. 133–136; Ov. ars 2,493–510.

¹³⁴⁶ S. auch Prop. 2,10,25–26; 2,13a,3.

3) Muse(n)¹³⁴⁷

Hor. carm. 1,6,10

Hor. carm. 2,12,13

4) *puella*¹³⁴⁸

Prop. 2,1,4

In der hier nicht analysierten, chronologisch ersten und bekanntesten¹³⁴⁹ augusteischen *Recusatio*, *Ekloge* 6, habe Vergil, so von Albrecht, die bei Kallimachos „verwendeten [...] keine[r] ersichtliche[n] innere[n] Beziehung zum Hauptthema“ stehenden Metaphern – wie etwa das im Gegensatz zur Muse nicht zu dünne Opfertier – „sehr glücklich in die bukolische Welt übertragen.“¹³⁵⁰ Von einer viel sinnfälligeren Übertragung lässt sich auch im Falle des einschreitenden Apolls mit umso größerem Recht sprechen: Schließlich ist Apoll unter Augustus der Schutzpatron schlechthin.¹³⁵¹ Ihm soll deswegen ein eigenes kleines Kapitel gelten, in dem auf makrostruktureller und nicht mehr auf mikrostruktureller Ebene einige Schlussfolgerungen gezogen werden sollen. Apoll ist quasi der Kritallisationspunkt für die vorgestellten Analogien zwischen den diskutierten Autoren und Augustus.

3.2.6 Die *Recusatio*-Gottheit Apoll

My intention, however, is precisely to show that issues of literary influence and Augustan ideology should be taken in conjunction.
(Barchiesi 2001, 293, Anm. 41)

Die Forschungsliteratur zur Figur des Apoll in augusteischen Texten konzentriert sich in ihrer Analyse oft auf deren Bezug zum offiziellen Apollo-Bild.¹³⁵² Mir geht es in diesem Abschnitt dagegen um eine grundsätzlichere, strukturelle Ähnlichkeit in der Funktion, die Apoll im Wirken des Herrschers und im Wirken der Dichter erfüllt. Dass diese Ähnlichkeit etwas mit dem Rekurs auf Hellenistisches zu tun hat, sieht schon Anne Gosling, die aber wiederum wenig strukturell vorgeht und alles auf direkte Kallimachoszitate bezieht und im Übrigen eine Darstellung von Augustus' Apollo-Instrumentalisierung vermissen lässt.¹³⁵³

¹³⁴⁷ S. auch Verg. ecl. 10,70–72 (Pieriden); Prop. 3,3,37–52 (Kalliope).

¹³⁴⁸ S. auch Prop. 1,12,19–20; 2,25,1–3; 2,30B,40; Tib. 2,5,111–112; Ov. am. 3,12,16; rem. 764.

¹³⁴⁹ Thomas 1986, 61.

¹³⁵⁰ Albrecht 2008, 155–156. S. bes. Verg. ecl. 6,1–5: *Prima Syracosio dignata est ludere uersu | nostra nec erubuit siluas habitare Thalea. | cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem | uellit et admonuit: ‚pastorem, Tityre, pinguis | pascere oportet ouis, deductum dicere carmen.‘* (Als erste im syrakusischen Vers zu spielen fand sie es wert | und errötete nicht, Wälder zu bewohnen, sie, meine Muse. | Als ich von Königen und Schlachten sang, zupfte der Cynthier mein Ohr | und ermahnte mich: ‚Ein Hirte, Tityrus, soll fette | Schafe weiden, sein Lied soll er zart singen.‘ Vgl. dazu Scheidegger Lämmle 2016, 113–120 m. Literatur.

¹³⁵¹ S. Coffa 2001, 115, Anm. 109: „Apollo is both ‚Callimachean‘ (as the deity who promotes the Callimachean literary programme) and ‚Augustan‘ (as the deity associated with the Augustan political programme).“

¹³⁵² Vgl. etwa die bei Miller 2009, 15 m. Anm. 1 angeführte Literatur.

¹³⁵³ Vgl. Gosling 1992, passim, bes. 512.

Eine strukturelle Ähnlichkeit, die man keinesfalls automatisch mit einer „Interessenidentität von Macht und Geist im Zeitalter des Augustus“¹³⁵⁴ verwechseln sollte, ist jenseits des Apollo-Bildes schon hier und dort bemerkt worden.¹³⁵⁵ Wie bereits erwähnt hat kürzlich Kirk Freudenburg eine verknüpfende Betrachtung der Dichter- und Herrscher-Recusationes vorgestellt. Freudenburg beharrt sogar darauf, nicht nur eine strukturelle Analogie entdecken zu können, sondern sieht den Herrscher den Dichtern eine „strukturierende Struktur“ vorgeben.¹³⁵⁶ Ich würde doch wieder einen Schritt zurückgehen wollen und vorsichtig ‚nur‘ von einer Analogie ausgehen. Zudem schließe ich dadurch den reizvollen Gedanken nicht aus, dass es an der einen oder anderen Stelle ja auch umgekehrt gewesen sein könnte, dass der Herrscher Anleihen bei den Dichtern gemacht haben kann.¹³⁵⁷

Es ist bemerkenswert, dass die zuletzt diskutierte Recusatio, die Ode 4,15 von Horaz, den gleichen Schutzpatron wie der amtierende Herrscher hat: Apoll.¹³⁵⁸ *Ex negativo* wird aber auch in vielen der anderen hier angeführten Gedichten Apoll zum eigentlichen Gewährsmann der Poesie stilisiert.¹³⁵⁹ Apoll ist also Gott in den Recusationes (etwa Hor. 4,15) und gleichzeitig auch selbst zurückgewiesener Gott (etwa Ov. am. 1,1). Es besteht also eine Art performativ erzeugte spiegelbildliche Identität zwischen Apoll als Gott der Recusatio und als Zurückgewiesenes. Dieser Apoll-Bezug als solcher ist nichts Neues, sowohl Dichter als auch Herrscher können auf eine naheliegende ‚Tradition‘ zurückgreifen: Die Dichter auf die hellenistischen Hypotexte,¹³⁶⁰ der Herrscher auf den Umgang seiner Vorfahren mit diesem Gott¹³⁶¹ und anderen Gottheiten. Dabei verfahren nicht nur die Dichter nach dem Modus, von ihren jeweiligen Vorläufern hinterlassene

¹³⁵⁴ Vgl. die berechtigte Kritik bei Schmitzer 2002, passim, Zitat: 282.

¹³⁵⁵ Vgl. etwa Fowler 1995, 251–252, der mit Bezug auf Walter Benjamin (dazu oben Fn. 234) in Augustus Züge des faschistischen ‚Künstlerführers‘ sieht. Ferner vgl. Feeney 2002, der auf Grundlage von Hor. epist. 2,1 eine Identität von dichterischem Künstler und politischem Führer konstatiert. Auch hier hätte, nebenbei bemerkt, eine stärkere Berücksichtigung der Form notgetan: Wird doch das Horaz-Zitat, auf dem Feeneys Argumentation gründet, genau durch das Hexameterende getrennt: *una | cum* (epist. 2,1,267–268).

¹³⁵⁶ Freudenburg 2014, 7–8. 17. Zu Freudenburgs Recusatio-Betrachtungen s. oben S. 144.

¹³⁵⁷ S. unten Fn. 1363 und S. 260 m. Fn. 1387.

¹³⁵⁸ Dieses Merkmal teilt 4,15 mit anderen hier aus Gründen der Ökonomie nicht berücksichtigten Recusationes (s. oben Fn. 1345). Zur Rolle Apolls in Recusationes vgl. Wimmel 1960, 135–141; Barchiesi 2011, 519–520.

¹³⁵⁹ S. oben Prop. 2,1,3. 80; 2,13a; Tib. 2,4,13; Ov. am. 1,1,16.

¹³⁶⁰ Das Urteil von Miller 2009, Umschlagtext: „Contemporary poets variously responded to [Augustus’] appropriation of Phoebus Apollo“ greift viel zu kurz und verkennt die Macht der literarischen Tradition. Apoll in die Reihe des Gedichtpersonals aufzunehmen, ist viel mehr als nur eine Antwort auf Augustus’ Aufwertung desselben. Zur Rolle Apolls in Kallimachos’ ‚Ur‘-Recusatio s. oben 137–141.

¹³⁶¹ Immerhin war der erste Apollotempel 431 v. Chr. bei Rom von einem Julier erbaut worden (Liv. 4,29,7; Weinstock 1971, 12–15) und Caesar hatte die *ludi Apollinares* mit neuem Glanz versehen (Gagé 1955, 467–470; Zanker 1990, 57). Lange 2009, 41, Anm. 91 dagegen hält die Verbindung von Apoll und den Juliern für eher lose.

Leerstellen zu füllen, sondern auch der Herrscher: Nur so ist wohl zu erklären, dass nicht Venus zur Schutzpatronin auserlesen wurde.¹³⁶²

Die Verbindung von Augustus zu Apoll ist älter und reflektierter als der oft angeführte Bezug¹³⁶³ auf die Schützenhilfe, die (gemäß der selbst inszenierten Ideologie)¹³⁶⁴ Apoll Actius bei der Seeschlacht im Jahre 31. v. Chr. geleistet haben soll. Augustus hatte in Apollonia studiert, dort hatte er auch von Caesars Ermordung erfahren.¹³⁶⁵ Seit 37 v. Chr. war Augustus ein Mitglied der *quindecimviri sacris faciundis*, eines Gremiums, das u. a.¹³⁶⁶ für die Bewahrung und Auslegung der Sibyllinischen Bücher zuständig war und mit seinen Dreifuß-Emblemen Apoll besonders nahe stand. Des Schlachtrufes ‚Apollon‘ hatten sich sowohl die Verschwörer als auch die Caesarianer bei Philippi bedient.¹³⁶⁷ Nach¹³⁶⁸ dem Sieg bei Naulochus über Sextus Pompeius hatte Augustus Apoll im Jahre 36 v. Chr. einen Tempel gelobt. Er wurde 28 v. Chr. neben seinem Wohnhaus geweiht und in dessen Bibliothek,¹³⁶⁹ in die später im Jahre 12 v. Chr.¹³⁷⁰ die zuvor im Kapitol gelagerten Sibyllinischen Bücher überführt wurden, eine Statue

¹³⁶² Vgl. Loupiac 1999, 47. Dass sich der spätere Augustus von der Liebesgöttin abwendet, führt Loupiac darauf zurück, dass er Sullas und gerade auch Caesars Bezug auf sie als komprimittierend empfunden haben könnte und er mit dem Gott der Harmonie und Versöhnung Apoll einen Kontrapunkt setzen konnte. Diesen komprimittierenden Aspekt konzidiert auch Merriam 2006, 23, der jedoch trotzdem die Wichtigkeit von Venus in der augusteischen Propaganda berücksichtigt wissen will (11–12. 19–30). Im Übrigen war Venus schon vor Sulla und Caesar, anlässlich der politischen Restauration nach den Gracchischen Reformversuchen, mit politischer Erneuerung in Verbindung gebracht worden, vgl. Bravi 2014, 31.

¹³⁶³ Vgl. v. a. Verg. Aen. 8,704 und Prop. 4,6, aber auch 2,34,61, die fälschlicherweise oft 1:1 als Ausweis offizieller Propaganda gelesen werden. Die Schildbeschreibung der *Aeneis* ist ganz sicher regime-affirmativ gemeint, aber sie weist sich auch genauso sicher als blanke, anachronistische Fiktion aus: Der 8,714–728 beschriebene dreifache Triumphzug des Augustus fand am 13.–15.08.29 v. Chr. statt und endete (wie üblich) vor dem Kapitol und natürlich nicht vor dem ohnehin erst am 09.10.28 v. Chr. eingeweihten Apollotempel, wie 8,720 insinuiert; erst die nach Vergils Tod im Jahre 17 v. Chr. stattfindenden *ludi Saeculares* werden dort ihren krönenden Abschluss finden. Vgl. Ov. ars 1,219–228 (dazu s. Beard 2007, 48–49, vgl. auch trist. 4,2,30), wo die Notwendigkeit von richtigen Erklärungen zu einem Triumphspektakel explizit in Frage gestellt wird. Im Gegenteil könnte man mit Ulrich Schmitzer (Vortrag „Politische und poetische Zukunft. Zeitkonzeptionen im Prinzipat des Augustus“ am 31.05.16, Freie Universität Berlin) fragen, ob nicht eher Augustus Anleihen bei den Dichtern genommen haben könnte, statt wie Norden 1903, 142, „den Plan als solchen zurückzudatieren.“

¹³⁶⁴ Wie sie beispielsweise aus Verg. Aen. 8,704–708 herausgelesen wird. Johnson 2004, 56 geht sogar so weit, jedes nach Actium verlautebarte Apollo-„Gebet“ – worunter er auch Gedichte wie Horaz’ *carm.* 4,15 fasst – für panegyrisch zu erklären.

¹³⁶⁵ Dies und das in diesem Absatz Folgende, soweit nicht anders angegeben, gemäß Urban 2005, 5–6.

¹³⁶⁶ Eine weitere Aufgabe war die Auswahl der Theateraufführungen für die staatlichen Feste (s. Albrecht 2012, 79) eine Funktion, die Augustus noch unmittelbarer mit den hier betrachteten Dichtern und auch mit deren vorgeschlagenen Stellvertretern in Interaktion treten lässt; über die Intensität dieser Interaktion lässt sich leider nicht zuletzt wegen der verlorenen *Medea* Ovids nichts Genaues sagen.

¹³⁶⁷ Vgl. Zanker 1990, 57; Lange 2009, 42–43; dagegen hält Moles 1983, 249–251 nur die Anwendung durch die Caesarianer für sicher.

¹³⁶⁸ Vgl. Vell. Pat. 2,81,3; Urban 2005, 5 schreibt dagegen: „Vor der Schlacht gegen Sextus Pompeius.“ Ich will damit nicht sagen, dass Augustus den Tempel als Dank für die gewonnene Seeschlacht lobt, da stimme ich mit Hekster u. Rich 2006 überein.

¹³⁶⁹ Vgl. dazu Neudecker 2013.

¹³⁷⁰ Augustus war inzwischen, im Jahre 17 v. Chr., vom einfachen Mitglied zum Vorsitzenden der *quindecimviri sacris faciundis* aufgestiegen.

aufgestellt. Diese soll – wie der Horaz-Kommentator Ps.-Acro¹³⁷¹ bemerkt – Augustus *habitu ac statu Apollinis* gezeigt haben. Wie die inszenierte Integration griechischer Hypotexte nicht nur die augusteischen Dichter aufwertet, sondern auch den Wirkungsgrad der Hypotexte vergrößert,¹³⁷² bewirkt auch Augustus eine wechselseitige Aufwertung: Erst macht er aus Apoll einen Staatsgott im Range eines Jupiter,¹³⁷³ im Gegenzug kann er durch die Nähe zu diesem aufgewerteten Apoll aber auch seine eigene Position stärken.

Die zwischen Gelöbnis und Weihung liegende Schlacht von Actium scheint hingegen nicht die Spuren bei der äußeren Gestaltung des Heiligtumes hinterlassen zu haben, die man hätte erwarten können.¹³⁷⁴ Anders als man es vor dem Hintergrund von hellenistischen Ikonographien der Selbstlegitimierung erwarten würde, fehlt der Actium-Sieger¹³⁷⁵ selbst völlig. Der Actium-Gott tritt dem Betrachter in Gestalt einer Skulptur, die wohl auf einem Flachrelief abgebildet ist, das einen marmornen Votivsockel ziert, statt mit dem Bogen mit der Leier¹³⁷⁶ entgegen. Annic Loupiac sieht diese Entwicklung der augusteischen Bildersprache hin zu einem „sanften“ Apoll in dem Werk Horaz’ gespiegelt, bei dem im Verlauf der *Oden* der leierbewährte heitere Gott zu Lasten des Bogenschützen an Boden gewinne.¹³⁷⁷ Dem Vorgehen der *poetae docti* vergleichbar ist auch Augustus’ Rekurs auf

¹³⁷¹ Ad Hor. epist. 1,3,17, vgl. Serv. ad Verg. ecl. 4,10.

¹³⁷² Zumindest in der Selbstdarstellung (vgl. z. B. Verg. georg. 3,10–20, Prop. 3,1,3–5) tun die Dichter so, als würden sie ihre Position dadurch erheben, dass sie Griechisches in römischem Gewand präsentieren; aber gerade die eben genannten – Vergil mit seiner *Aeneis*, Properz mit seinem 4. Elegiebuch – belegen eindrucksvoll das Bestreben, ihre griechischen Hypotexte hinter sich zu lassen, etwa in dem Sinne, dass nicht sie als muttersprachlicher zweitklassiger Ersatz für griechische Originale, sondern die griechischen Originale um ihrer muttersprachlichen Verarbeitung willen überhaupt noch bekannt und anerkannt zu sein haben. Dieses Phänomen könnte man mit dem Transformations-Konzept der Allelopoiese (dazu s. Fn. 191) beschreiben.

¹³⁷³ Schon qua Größe des Apollotempels (Miller 2009, 3) und qua Lage in unmittelbarer Nähe zum Kapitol, vgl. Davis 2006, 31: „Elevation of Apollo is an important aspect of Augustan ideology in its earliest phase.“ Später wird diese Erhöhung Apolls auch durch das Abhalten der Säkularfeier und die Überführung der Sibyllinischen Bücher vorangetrieben (Urban 2005, 6).

¹³⁷⁴ Die Frage, ob Augustus mit der Weihung des Apollotempels auf dem Palatin überhaupt eine explizite Verbindungslinie zur Schlacht von Actium schlagen wollte, wird in der Forschung kontrovers diskutiert: Während für einen Teil keine direkte Verbindung nachweisbar ist (vgl. z. B. Gurval 1995, 118–127), postuliert der andere die Beinamen „Actius“ (Verg. Aen. 8,704; Prop. 4,6,17) bzw. „Actiacus“ (Ov. met. 13,715) für den palatinischen Apoll (vgl. z. B. Kellum 1985, 174–176; Butrica 2001, 301–305; sehr vorsichtig Lange 2009, 168–171). Implizit ist, wie dieses Kapitel zeigt, natürlich eine Verbindung zu allen auch kriegerischen Facetten des Apollo-Bildes immer gegeben (vgl. Miller 2009, 191), wenn auch die unterschiedlichen Akzentuierungen im Verlauf von Augustus’ Herrschaft gerade die interessanten Rückschlüsse zulassen.

¹³⁷⁵ Das korreliert mit Augustus’ Maßnahme, 80 in Rom aufgestellte, ihn darstellende Silber-Statuen zu entfernen und aus ihrem Erlös Weihegeschenke im Apollotempel aufstellen zu lassen, vgl. R. Gest. div. Aug. 24, dazu Zanker 1990, 91. Man könnte dies in die Nähe des oben für Horaz erwähnten Anspruches rücken, „ohne lärmendes Wesen zu preisen“ (dazu s. S. 202 m. Fn. 1097 und S. 208 m. Fn. 1138).

¹³⁷⁶ Mit diesem Requisit ist auch der Apoll auf den Wandmalereien im sog. Haus des Augustus versehen, was ein thematisches Kontinuum mit dem angrenzenden Heiligtum gewährleistet haben mag (Miller 2009, 187). Diese Betonung nur einer Seite Apolls korreliert mit der Darstellung des opfernden *pious Aeneas* auf der Westseite der *Ara Pacis*, die im Jahre 13 v. Chr. gelobt und 9 v. Chr. eingeweiht wird; zu deren angeblich einer *Aeneis* in nichts nachstehenden vieldeutigen Rhetorik vgl. zuletzt Lamp 2013, 43–45. 56–57.

¹³⁷⁷ S. Loupiac 1999, 205.

Mythen: Auf der einen Seite der Apollotempel-Türen¹³⁷⁸ lässt er den Niobiden-Mythos¹³⁷⁹ gleichnishaft für das tatsächliche Geschehen bei der Actiumschlacht sprechen. Anders als ein Selbstbildnis lässt der Mythos nicht nur Rückschlüsse auf die Identität des Siegers, sondern auch auf dessen moralische Legitimierung zu: Ist es doch selbstverschuldete menschliche Hybris, weswegen Niobe bestraft wird. Vielleicht liegt sogar eine besondere Pointe darin, dass gerade der oft als effeminiert verunglimpfte Actium-Widersacher Antonius hier als Niobe ‚dargestellt‘ wird.¹³⁸⁰

Wie die Dichter lässt sich auch Augustus bei der Verbindung von Wohnstätte und Tempel auf dem Palatin¹³⁸¹ von einem hellenistischen Beispiel inspirieren.¹³⁸² Vom ptolemäischen Herrscherhaus übernimmt er außerdem die der oben erwähnten Statue zugrundeliegende Andeutung einer „Inkarnation Apolls“.¹³⁸³ Nicht nur der Struktur nach – denn mindestens ab der zweiten Herrschergeneration ließen sich die Ptolemäer schon zu Lebzeiten als Götter verehren –, sondern mit der angeblichen Abstammung Alexanders des

¹³⁷⁸ Problematisch an dem Versuch, den Apollotempel zu rekonstruieren, ist, dass auch die Archäologen ihrerseits auf literarische Texte zurückgreifen: Der für diesen Absatz herangezogene Zanker 1990, 90–91 beruht v. a. auf Prop. 2,31 und 4,6. (Daneben findet der Tempel auch Erwähnung in: Verg. Aen. 6,69; 8,720–722; Hor. carm. 1,31; Ov. am. 2,2,3; ars 1,74; trist. 3,1,60–62, vgl. dazu Welch 2005, 79–111.) Dieses Vorgehen ist wegen der völligen Verkenntung des Fiktionscharakters von Literatur (s. das Beispiel Vergils in Fn. 1363) schon im Allgemeinen schwierig. Es verkennt aber auch die durch Fokus und Reduktion, durch narratologische Rahmung intendierte Dichte von Dichtung (erinnert sei daran, dass Prop. 2,31 nur eine Ausrede für die Verspätung zu einem Stelldichein sein soll). Miller 2009, 11 hält es etwa für möglich, dass Prop. 2,31 mit seiner Betonung eines dichterischen Apolls die Tatsachen verkehrt; Welch 2005, 14 weist darauf hin, dass 2,31 ohnehin zusammen mit 4,6 gelesen werden müsse und schließt: „Propertius appropriates the honor of the temple of Palatine Apollo for himself: it commemorates his poetic achievement rather than the Princeps’ victory in battle.“ Immerhin trägt Tibulls Palatinischer Apoll durchaus triumphale Züge (2,5,5. 9–10), vgl. dazu Miller 2009, 298. Angesichts des hier gewählten Korpus wird die Argumentation mit archäologischen Indizien aber geradezu zirkulär, doch ist dies mangels anderer Materialbasis unvermeidbar. Auch das verdienstvolle Buch von Miller 2009 ist nicht vor Zirkelschlüssen gefeit: Er führt die „imagination of the age“ als Beweis dafür an, dass Apollo Cynthius in Verg. georg. 3,36 den Sieger von Actium evoziere (3) – aber es sind doch gerade die Texte von Vergil und Properz, aus denen sich unsere Imagination vom Zeitalter des Augustus speist.

¹³⁷⁹ Vgl. dazu Lefèvre 1989, 19–20.

¹³⁸⁰ Dass selbstverschuldete Hybris vor allem eine Frauen-Angelegenheit ist, während Männer göttliche Strafen eher unverschuldet erleiden, durchzieht viele der *Metamorphosen* Ovids (vgl. dazu Verf. 2015), der sich nicht zufällig in den *Tristia* (2,103–108) mit dem als schuldlos dargestellten Actaeon identifizieren wird.

¹³⁸¹ Feeney 1992, 2 und Spencer 2003, 155 deuten diese Verbindung als Mischung von Privatem mit Öffentlichem. Spencer bemerkt darin eine Konvergenz mit der Dichtung Horaz’, in der politische und persönliche Stimme nicht unterschieden werden könnten. Auch Milnor 2005, 52–53 sieht diese Konvergenz und versucht vor diesem Hintergrund eine Annäherung an die augusteische Ideologie von Seiten der (weiblichen) kaiserlichen Familie(nangehörigen).

¹³⁸² S. Zanker 1990, 59. Galinsky 1999, 108 betont, dass die Architektur des Ensembles nicht rein hellenistisch sei, sondern auch archaische Elemente beinhalte, weswegen er es als ‚mannerism‘ bezeichnet – womit Augustus wieder einmal ein Merkmal mit den Dichtern gemeinsam hätte. Dass Augustus mit diesem Ensemble eine Tradition begründet, ist schon daran ersichtlich, dass dessen Lokalisierung auf dem Palatium zum Namensgeber für jedwede herrscherliche Wohnstätte geworden ist, s. dazu Miller 2009, 186 m. Anm. 3.

¹³⁸³ Urban 2005, 6; Miller 2009, 19.

Großen von Apoll¹³⁸⁴ war auch eine inhaltliche Parallele gegeben. Im Zusammenhang mit Augustus' Bauensemble auf dem Palatin spricht Paul Zanker gar von einem „mythologische[n] Handlungsrahmen ‚Apollo‘“, der vor allem für Moral und Disziplin stehe.¹³⁸⁵ Auch in der konsequenten Prägung und ‚multi-medialen‘¹³⁸⁶ Umsetzung dieses Mythos scheint der Herrscher also über ein ähnlich hohes Maß an Schöpfungskraft wie die Dichter zu verfügen. Philip Hardie schätzt die nicht zu leugnende Kreativität Augustus' nur als Reaktion ein, etwa auf einen Ovid, der diesem am Ende der *Metamorphosen* eine „poetics of principate“ aufdränge.¹³⁸⁷ Zanker hingegen meint, Kreativität in augusteischer Zeit nur noch in Macht-Inszenierungsprozessen zu sehen, während „auf fast allen Gebieten geistiger Tätigkeit, in Philosophie, Rhetorik, Dichtung, [...] Stagnation“ vorherrsche.¹³⁸⁸ Und P. Lowell Bowditch sieht in Augustus' „urban renovation and beautification“ wie sie in dem Apollotempel auf dem Palatin zum Ausdruck kommt, eine ähnliche Strategie am Wirken wie in Properz' Elegien: Beide schaffen ein ästhetisches Spektakel, das den Rezipienten der Macht der Schönheit unterwerfen soll.¹³⁸⁹ Sieht Bowditch dabei schon eine Analogie zwischen der (durch den Elegiendichter ausgeübten) Kontrolle über die *puella*, derjenigen über weibliche Sexualität schlechthin und derjenigen über den kaiserlichen

¹³⁸⁴ S. Urban 2005, 6. Wenig überraschend verlautbarte die jeweilige Nachwelt über beide Herrscher, sie hätten sich auf einem Symposium als Apoll verkleidet, s. Ath. 12,537e ; Suet. Aug. 70 (mit Miller 2009, 30–44) und Fishwick 1993, 30. 81. Mit Alexander dem Großen setzt Horaz über die Funktion des Literaturkritikers Augustus in epist. 1,2,232–244 gleich, vgl. dazu Spencer 2003, 150–153 m. weiterer Lit. Laut Cairns 2006b, 41 war Augustus' Angst, wie Alexander keinen Dichter zu finden, der auf der Höhe seiner Taten sei, eine entscheidende Motivation für seine Literatenpatronage. Das Todesdatum beider ist als ‚Grenzstein‘ von Literaturepochen herangezogen worden (s. oben S. 32 m. Fn. 178). Für weitere Parallelen vgl. Galinsky 2005b, 341.

¹³⁸⁵ S. Zanker 1990, 53.

¹³⁸⁶ Im Wortsinne meine ich damit natürlich die verschiedenen Medien, die den augusteischen Apoll-Mythos darstellen– Architektur, Plastik, Numismatik –, aber im übertragenen Sinne auch die damit verbundenen unterschiedlichen Bereiche, in denen diese Medien Verwendung finden: Der Tempelbau tangiert den religiösen Bereich, Herrscherplastiken und -Münzen den politischen; aber gerade Zanker wird nicht müde zu betonen, dass auch der private Bereich von augusteischen Mythen überflutet wird, s. unten Fn. 1483.

¹³⁸⁷ Vgl. Hardie 1997, 182. Lange 2009, 171 meint in ähnlicher Weise, dass Augustus etwa die Verbindung des Apoll Palatinus mit dem Actius bei Vergil und Properz vorliegen gehabt habe.

¹³⁸⁸ Vgl. Zanker 1990, 332. Auch Schmitzer 2006 tendiert dazu, ohne explizit so weit wie Zanker zu gehen, Augustus' künstlerisch-kreative Attitüde stark hervorzuheben, wenn er von dessen „städtebaulichem und künstlerischem Konzept“ (109) und – in literaturwissenschaftlicher Terminologie – gar von ihm selbst als „πρῶτος εὐρητής“ (110) spricht. Im Übrigen entsprechen die Eigenarten, die Ulrich Schmitzer als „neue Semantik der augusteischen Kunst“ (109) bezeichnet – „Gleichzeitigkeit eigentlich ungleichzeitiger Stile, mit denen klassische [...] und hellenistische Elemente vereinigt wurden“ (109) – denjenigen hellenistischer und augusteischer Texte.

¹³⁸⁹ Bowditch 2009, 410. Bowditch betrachtet Cynthia in ihrer Analyse sowohl in der Logik einer ‚Realismusästhetik‘ (407) als auch als *scripta puella*, d. h. die v. a. aus Prop. 1,1,3; 1,3; 2,29B,25. 30; 2,30A,9 gewonnenen Erkenntnisse gelten sowohl für das intradiegetische elegische Ich als auch für den extradiegetischen Elegienleser. Den Apollotempel spricht sie kurz darauf folgende Merkmale zu: „seductive charms of visual propaganda“ (412), „seductive persuasions“ (430), „a form of seduction“ (432).

Untertan,¹³⁹⁰ geht Trevor Fear noch einen kleinen Schritt weiter: Er fasst die zentrale Metapher vom *servitium amoris* als Allegorie für die Art und Weise auf, wie Augustus die römische Aristokratie zu einem Status des *servitium* (ver)führt.¹³⁹¹

Die Rolle Apolls ist sowohl für die Dichter als auch für den Herrscher dieselbe:¹³⁹² Auf der einen Seite greift der Gott ordnend in Dichtungsproduktionsprozesse¹³⁹³ ein, auf der anderen zwar bisweilen in kriegerische Auseinandersetzungen (Apolls in Actium siegreicher Bogen ist über den Niobiden-Mythos indirekt ja doch thematisiert), aber doch vor allem (symbolisiert durch die Leier) – in den (kulturellen) Neu-Gestaltungsprozess des Staates.¹³⁹⁴ Fragt sich John Miller noch, warum sich Augustus in eine direkte Linie mit Apoll als eine der geringeren römischen Gottheiten stellte, gewinnt der Reiz dieser Verbindung vor dem Hintergrund der hellenistischen Inspirationsgottheit¹³⁹⁵ mit ihrem Innovationsgebot sehr rasch distinkte Konturen: Auch Augustus bestreitet mit der *res publica restituta* einen neuen Weg, auch er wird – wie die Hellenismus rezipierenden Dichter – dabei die Tradition völlig transformieren.¹³⁹⁶ Also wird auf kultureller und

¹³⁹⁰ S. Bowditch 2009, 408, die in dieser Ebenbürtigkeit von Elegiedichter und Kaiser letztlich eine affirmative Tendenz Properz' sieht. Lowrie 2011, §7, die im Gegenteil gerade den Unterschied zwischen dem von Properz Dargestellten und dem von Augustus Erwünschten betont, kommt auf einem anderen, dem *différance*-Begriff Derridas verpflichteten Weg – nach dem ja ein Sinn immer auch seinen Gegensinn transportiert – zum letztlich gleichen Schluss: „The larger point is that Propertius turns out to be representative rather than or maybe because of being oppositionalist.“

¹³⁹¹ S. Fear 2000, 237. Damit ist aber nicht gesagt, dass er in den Elegien eine Stilisierung des *poeta amator* als ‚Opfer‘ der *domina* Augustus sieht. Im Gegenteil erkennt er dem *poeta amator* mehrere, sich zum Teil widersprechende Rollen zu (1. als extratextueller ‚Sexarbeiter‘ des Patrons [217], 2. als intratextueller Zuhälter seiner Elegien, 3. als extratextueller Zuhälter seiner *puella* [220]), sodass er punktuell die „conflation between poet and princeps as self-serving *lenones*“ betonen kann [237]).

¹³⁹² Barchiesi 2000, 178 folgert deswegen bezüglich Hor. *carm.* 4,6: „[N]o Apollo, no Trojan Rome. [...] [N]o Caesar, no Horace.“ Bing 1988, 76–77 zeigt, dass dies nicht erst für die augusteischen Dichter, sondern sogar schon für Kallimachos gilt.

¹³⁹³ So z. B. in Verg. *ecl.* 6,3–8; Prop. 1,2,27; 1,8,41; 3,3,13–26; 4,1,3–4. 133–136; Tib. 2,4,13; Hor. *carm.* 4,6,29–30; 4,15,1–4; sat. 1,10,31–39; Ov. *am.* 3,8,23.

¹³⁹⁴ Darauf spielt vielleicht auch Hor. *carm.* 4,15,12 an. Gosling 1992, 503 erkennt diese strukturelle Ähnlichkeit, wenn sie Vergils und Properz' Gebrauch der Apollo-Figur antinomisch gegeneinander ausspielt: An der einzigen Stelle der *Aeneis*, wo Apoll als handelnde Person auftritt, greift er mit dem gleichen Verbotsgebot in das Geschehen ein, mit dem er sonst gegen Waffengesänge wettet – und zwar um den Stammvater der Julier, Ascanius, an einem weiteren Spannen des Bogens zu hindern (9,590–663).

¹³⁹⁵ Vgl. Miller 2009, 23. Später (28–29) bringt Miller die Möglichkeit ins Spiel, dass Augustus auch auf Apolls Rolle als Heilgott abgezielt haben könnte und sich als ‚Heiler des Staates‘ gesehen haben mag.

¹³⁹⁶ Dafür, dass die Kombination von „Kontinuität und Diskontinuität“ bis zu einem gewissen Maße typisch für jede herrscherliche Repräsentation ist, vgl. Zimmermann 2003.

politischer Ebene das für den Hellenismus¹³⁹⁷ typische Prinzip von ‚Tradition und Innovation‘¹³⁹⁸ zur Schau gestellt. Ich hatte ja schon oben (s. S. 37) in Bezug auf die augusteischen Dichter gesagt, dass sie ihre hellenistischen Vorläufer transzendieren, da sie das Gattungssystem erst füllen müssen, um es anschließend zu konterkarieren. Auch Augustus hat sicherlich die Inszenierung der Traditionalität des neuen Staatsgebildes sehr viel Imaginationskraft abverlangt.¹³⁹⁹ Für Andrew Wallace-Hadrill schafft Augustus „the perfect revolution, which in changing everything *changes also the perception* of what is normal and traditional and so erases its own revolutionary status.“¹⁴⁰⁰ Was Augustus also unternimmt, um es auch hier mit Rancière zu sagen, ist eine Neuauftellung des Sinnlichen.¹⁴⁰¹ Mutschler spricht ganz explizit von Augustus’ poetischer Kraft, die darin bestand, „Geschichten zu erzählen“, um sein in einem hinreichenden Potential physischer Macht bestehendes Machtfundament durch ein ideologisches zu ergänzen.¹⁴⁰² Und er fährt fort, dass Augustus, weil die „Geschichte von der Wiederherstellung der Republik durch die Wirklichkeit nicht gedeckt [war...], daneben andere Geschichten erzählte, die die Hauptgeschichte ergänzten.“¹⁴⁰³ Als Ausweis dieser poetischen Kraft des Augustus ließe sich vielleicht auch Verg. georg. 1,27 lesen: *auctorem frugum tempestatumque potentem*. Der Vers spielt möglicherweise mit den verschiedenen Konnotationen von *auctor* als ‚Mehrer‘ und ‚Autor‘. Bezeichnenderweise, wie auch ein Kommentator anmerkt,¹⁴⁰⁴ wird erst nach Erscheinen der *Georgica* (29 v. Chr.) *Auctor*, wie auch *Augustus*, ein offizieller Titel des Augustus (27 v. Chr.). Damien Nelis zieht für Verg. georg. 1,27 sogar ein Wortspiel mit *Augustus* in Betracht: *AUctorem fruGUm tempeSTatUMque potentem*.¹⁴⁰⁵ Ist

¹³⁹⁷ Vgl. für den literarischen Bereich mit seinen Homerismen, *imitationes veterum* und Gattungsneuschöpfungen Fantuzzi u. Hunter 2004. Auf politischer Ebene überrascht die Überbetonung des Griechisch(-Makedonisch)en und Landsmannschaftlichen gepaart mit pharaonischem Gottkönigtum. Sinnbild für dieses Prinzip ist in hellenistischer wie augusteischer Literatur die stark ausgeprägte Vorliebe für Aitia, die einerseits zur Legitimation des Status quo beitragen können, andererseits aber auch die Erklärungsbedürftigkeit der Gegenwart zuallererst betonen. Aber diese Formel findet auch für die Beschreibung der hier diskutierten Autoren Verwendung, z. B. spricht Jung 2007, 37 im Zusammenhang der horazischen *Ars* von der „Dialektik von Tradition und Innovation“.

¹³⁹⁸ Vgl. Galinsky 1981, 127: „[T]he complex blend of innovation and past traditions which so profoundly informs the Augustan culture.“ Spencer 2003, 135: „[A] contradiction [...] at the heart of Augustan power: how to reconcile the old with the new.“ Nach Galinsky 1999, 111 sind jeweils verschiedene Dichter für diese beiden Hauptpole augusteischer „kultureller Thematik“ (wie er statt Ideologie sagen möchte [105]) zuständig: Vergil sei der Dichter der Tradition („stability and permanence“), Ovid der Innovation („change“).

¹³⁹⁹ Diese strukturelle Analogie in der inszenierten Traditionalität sehen auch Zetzel 1983, 84 und Hardie 1986, 16. Vgl. auch den breiten Raum, der Augustus bei Marginson 2010, 227–247 eingeräumt wird und wo er quasi als soziologisches Paradigma für die Imagination in punkto *nation-building* figuriert.

¹⁴⁰⁰ Wallace-Hadrill 2008, 258 (meine Hervorheb.).

¹⁴⁰¹ S. oben S. 49.

¹⁴⁰² S. Mutschler 2011, 23–24.

¹⁴⁰³ Mutschler 2011, 25–26.

¹⁴⁰⁴ S. Thomas 1988, 74.

¹⁴⁰⁵ S. Nelis 2013, 261. Zu grundsätzlichen Überlegungen zu *auctor* und der damit verbundenen *auctoritas*, die auch die poetische Kraft des Diskurses Augustus’ berücksichtigen, vgl. Schwindt 2013 (hier, 72–73, auch Bemerkungen zum Ehrentitel *Augustus*).

man bereit, dieses Wortspiel gelten zu lassen und an der hergebrachten Datierung der *Georgica* nicht zu rütteln, könnte man auch hier einen Einfluss der Dichter auf den Herrscher sehen.¹⁴⁰⁶

Was schließlich Apoll betrifft, ist vielfach die Selbstverständlichkeit betont worden, mit der in diesem neuen von *pax Augusta* geprägten Staat der Schutzpatron Apoll und der – eine epische Form mangels epischen (Kriegs)Stoffs verbietende – Inspirationspatron Apoll zusammenfallen könnten.¹⁴⁰⁷

Ähnlich wie in den kallimacheischen und römischen Recusationes¹⁴⁰⁸ ist der Bezug auf Apoll aber auch vor dem Hintergrund der Kontrastfolie der Widersacher zu verstehen: Da sich Antonius als Dionysos stilisiert,¹⁴⁰⁹ ist die Stilisierung Augustus' als Apoll auch als Auseinandersetzung mit Antonius zu verstehen.¹⁴¹⁰ Aus dem Antagonismus der beiden Götter – mit all ihren auch höchst diversen Epiklesen¹⁴¹¹ – ergibt sich für Augustus ein ‚Handlungsrahmen‘, der ihnen gleichermaßen positive Muster für eigene Handlungen und negative für die Herabsetzung des anderen an die Hand gibt. Auch Sextus Pompeius hatte sich als Sohn des Neptun stilisiert.¹⁴¹² Und so erklärt auch Carsten Hjort Lange Augustus' Bezug auf Apoll als Strategie in einem „very personal war of words between Antonius, Octavian and Sextus.“¹⁴¹³

¹⁴⁰⁶ Nelis 2013, 261 spricht sich vorsichtiger dafür aus, in georg. 1,27 ein Abbild der Diskussionen über Ehrentitel im augustusnahen Umfeld zu sehen. Zur Genese des Ehrentitels *Augustus* als Recusatio des Ehrentitels *Romulus* s. oben S. 145 und Fn. 1140. Tarrant 2002, 20 rückt denn auch das Streben nach Auszeichnungen, Ämtern und Ehrentitel Augustus' in die Nähe des poetischen Ehrgeizes eines Ovid und sieht dies auch formal-ästhetisch in dem Katalog-Charakter der R. Gest. div. Aug. und der ovidischen Dichtung (man denke etwa an den Hundekatalog in met. 3,206–224) realisiert.

¹⁴⁰⁷ Vgl. Lilja 1965, 47; Fear 2000, 237 zur Übereinstimmung von elegischem Antimilitarismus und augusteischer Friedenspropaganda; zu letzterer vgl. Schmitzer 2006; zum hier speziell diskutierten Fall von Hor. carm. 4,15 s. oben S. 205 m. Fn. 1123.

¹⁴⁰⁸ Im *Aitien*-Prolog werden auf Seiten der Telchinen zwar keine Gottheiten, sondern nur die Personifikation des Neides (ait. fr. 1,17 Harder) verortet, gegen welche die Kallimachos-Gottheit Apoll ja in Ap. 105–107 mit vollem Körpereinsatz einschreitet. Implizit scheinen aber doch Zeus oder zumindest seine später mit dem Eselwiehern wieder aufgenommenen lautlichen Donnerkakophonien eine solche Kontrastfolie zu sein (ait. fr. 1,20. 30 Harder). Bei den Römern ist wesentlich weniger aggressiv im Ton von Stellvertreterdichtern die Rede (s. Prop. 2,1; Hor. carm. 1,6; 2,12), die ebenfalls als Kontrastfolie dienen.

¹⁴⁰⁹ S. Plut. Ant. 24,3; 60,3; Gurval 1995, 92–93; Lange 2009, 42.

¹⁴¹⁰ Vgl. Zanker 1990, 53, der in der Identifikation der beiden Antagonisten mit ihrem jeweiligen Gott gar einen sich selbst verstärkenden auto-poietischen Prozess sieht: „Aber der Mythos diene dabei nicht nur der Propaganda. Gerade an der Auseinandersetzung zwischen M. Antonius und Octavian kann man verfolgen, wie die mythischen Bilder und Gestalten im Laufe der Zeit mehr und mehr auf das Selbstverständnis der Protagonisten einzuwirken und deren Handeln mitzubestimmen begannen. Vor allem die großen Göttergestalten Dionysos/Bacchus und Apollo scheinen in bestimmten Situationen geradezu zu Identifikationsmustern geworden zu sein, mit deren Hilfe sich Antonius und Octavian einen Handlungsrahmen abstecken konnten, um den an sie herangetragenen Erwartungen entsprechen zu können.“ S. auch ders. 57. 60. 70–71 und Miller 2009, 26–27.

¹⁴¹¹ Miller 2009, 27–28 erwähnt als Beinamen für Apoll ‚Heiler‘, ‚Folterer‘ (von Marsyas, übrigens einem Gefolgsmann des Dionysos), für Dionysos ‚Befreier‘, ‚Freudenspende‘, ‚Rohfleischesser‘, ‚Wilder‘.

¹⁴¹² S. Zanker 1990, 48; Gurval 1995, 91; Lange 2009, 39. 41.

¹⁴¹³ Lange 2009, 41.

Bei aller Analogie lässt sich final feststellen: Im Gegensatz zu den Dichtern bleibt es bei Augustus nicht bei einem Krieg der Worte.

4 Schlussbemerkungen

Artistische Form als Reflexionsmedium des Form-Inhalt-Verhältnisses

Die Textanalysen zeigen eindrücklich, wie die formale Ebene nicht selten für Vorwegnahmen, nachdrückliche Unterstreichungen und Intensivierungen der inhaltlichen Ebene sorgt. Intrikat greifen Struktur und Semantik, Form und Inhalt, ineinander und stehen häufig in einem spiegelbildlichen Verhältnis zueinander. Dies geschieht sowohl auf der Ebene des Metrums und der Diktion als vor allem auch auf der Ebene der rhetorischen Figuren, transtextueller, Ambivalenz erzeugender und anderer Verfahren. Erotisches und Politisches gehen hierbei eine besonders produktive Synthese ein.

Es ist hier nicht der Raum, alle Verfahren zu rekapitulieren, auf die im Verlauf der mikrostrukturellen Textanalysen eingegangen wurde, dennoch soll auf die am intensivsten angewandten Verfahren noch einmal zurückgeblickt werden.

Am augenfälligsten und darum am leichtesten zu identifizieren sind etwa formale Erscheinungen wie Anagramme.¹⁴¹⁴ Man findet das Anagramm als Unterstützung des erotischen¹⁴¹⁵ wie des poetischen¹⁴¹⁶ Diskurses. Auch die Anapher,¹⁴¹⁷ die Alliteration,¹⁴¹⁸ die Tmesis¹⁴¹⁹ und die Wortstellung¹⁴²⁰ kann mimetisch gebraucht sein. Ebenso können metrische Besonderheiten wie Synaphien,¹⁴²¹ Spondeen¹⁴²² statt Daktylen oder das Überspielen von Zäsuren¹⁴²³ und von Versgrenzen (Enjambement)¹⁴²⁴ zur Mimesis des Inhalts eingesetzt werden.

Es lassen sich aber auch formale Phänomene ausmachen, die sowohl unterstützend als auch „unbotmäßig“¹⁴²⁵ Verwendung finden: Die Form zeigt hier ihr ganzes dynamisches Potential. Das bereits erwähnte Anagramm z. B. kann auch zur Desavouierung des politischen Diskurses¹⁴²⁶ gebraucht sein. Auch Auffälligkeiten im Tempusgebrauch können den Inhalt untermauern¹⁴²⁷ oder konterkarieren.¹⁴²⁸ Gerade dieses

¹⁴¹⁴ Für Forschung zur Wirkung/Semantik des Anagramms s. oben Fn. 1085.

¹⁴¹⁵ S. oben S. 90 (zu Tib. 1,2,75).

¹⁴¹⁶ S. oben S. 199 (zu Hor. carm. 4,2,3–4).

¹⁴¹⁷ S. oben S. 88 (zu Tib. 1,2,45–55).

¹⁴¹⁸ S. oben S. 88 (zu Tib. 1,2,56).

¹⁴¹⁹ S. oben S. 100 (zu Hor. epod. 11,13).

¹⁴²⁰ S. oben S. 90 (zu Tib. 1,2,73) und S. 121 (zu Ov. am. 1,6,30).

¹⁴²¹ S. oben S. 198 (zu Hor. carm. 4,2,22–23. 24–25).

¹⁴²² S. oben S. 82 (zu Tib. 1,2,3).

¹⁴²³ S. oben S. 100 (zu Hor. epod. 11,13).

¹⁴²⁴ S. oben S. 123 (zu Ov. 1,6,41–42).

¹⁴²⁵ Dazu oben S. 26.

¹⁴²⁶ S. oben S. 122 (zu Ov. am. 37–38).

¹⁴²⁷ S. oben S. 122 (zu Ov. 1,6,34).

¹⁴²⁸ S. oben 207 (zu Hor. carm. 4,15,17–32).

Moment des Sowohl-als-auch, letztlich die im Laufe der vorliegenden Studie häufiger aufgezeigte Ambivalenz, kennzeichnet die römisch-augusteische Literatur in besonderem Maße.

Die Tatsache, dass die gleichen rhetorischen Stilmittel für oder gegen den Inhalt arbeiten können, zeigt schon an, dass das Form-Inhalt-Verhältnis auch insgesamt kein simples ist. Als Beispiel für ein komplexes Form-Inhalt-Verhältnis sei etwa an Horaz *carm.* 2,12 erinnert, wo in einem Vers mit *detorquet* (V. 25) metrische, lexikalische und gattungspoetische Aspekte, die in der Verschränkung von erotischem und politischem Diskurs kulminieren, enggeführt sind, und zwar in einem Maße, das nicht auf *ein einfaches* Abbildverhältnis reduzierbar ist.¹⁴²⁹ Ähnlich verhält es sich mit der Kombination aus ‚erhabenem‘ Stilmittel (Epanalepsis), anschließender elegischer Diktion und jambischem Metrum in Hor. *epod.* 11.¹⁴³⁰ Speziell die Eigenheit der Elegiker, mit Vorliebe Episch-Heroisches im Pentameter¹⁴³¹ zu thematisieren, scheint eine grundsätzliche Paradoxie der Elegie zu untermauern, wie sich auch aus anderen elegischen Merkmalen ableiten lässt: Erinnert sei an den paradoxalen Status der *puella* als begehrte, aber nicht heiratsfähige Frau,¹⁴³² an die auch dem Rivalen nützende *ars amatoria*,¹⁴³³ an das intradiegetische Scheitern als extradiegetischen Ruhm¹⁴³⁴ und schließlich an die Absage an die Elegie innerhalb einer Elegie.¹⁴³⁵

Wiederholt finden sich auch Passagen, in denen recht eindeutig formaler Sand ins Form-Inhalt-Getriebe gestreut worden ist, wobei ein Knirschen offensichtlich intendiert ist, vielleicht allerdings bisweilen auch nicht mehr als das. Auch an den Stellen, an denen solch ein Knirschen allzu sehr über sich hinauszudeuten scheint, muss ehrlicherweise eingestanden werden, dass jeder Versuch, eines eindeutigen Sinnes habhaft zu werden, letztlich nur auf den Treibsand der eigenen Forschersicht führt. Knirschen tut es etwa, um wieder Horaz als Beispiel anzuführen, wenn formale Strategien gerade nicht mit den zu erwartenden Metra korrelieren, wie im eben genannten *carm.* 2,12 (sapphische „metaphorical absorption“ im Asclepiadeum alterum)¹⁴³⁶ oder in *carm.* 4,2 (pindarische syntaktische Atemlosigkeit in Sapphischer Strophe), wo die Evokationen frühgriechischer Lyrik und Dithyrambik überdies mit kallimacheischer Bildersprache kombiniert sind.¹⁴³⁷

¹⁴²⁹ S. oben S. 194–195.

¹⁴³⁰ S. oben S. 98 (v. a. zu *epod.* 11,2–4).

¹⁴³¹ S. oben S. 94 (zu Tib. 1,2,16), S. 177 (zu Prop. 3,9,9–16) und S. 238 (zu Ov. *am.* 2,1,35–36).

¹⁴³² Dazu oben S. 57.

¹⁴³³ Dazu oben S. 88 m. Fn. 525.

¹⁴³⁴ Dazu oben öfter z. B. S. 73. 77. 101.

¹⁴³⁵ S. oben S. 1160 (zu Tib. 2,4).

¹⁴³⁶ S. oben S. 195.

¹⁴³⁷ S. oben S. 196–208.

Anders ‚knirscht‘ Hor. 1,25, das sich mit seinem dialektalen Zeit- und Raum-Verhältnis als ironische Fortschreibung des ‚interformalen‘ Vorbildes, Sappho, lesen lässt.¹⁴³⁸

Ein tiefes, aber unergründbares Formbewusstsein suggeriert etwa der Umgang der Dichter mit der Onomatopöie.¹⁴³⁹ Lautmalerische Elemente unterstützen bisweilen den Inhalt,¹⁴⁴⁰ haben jedoch oft auch eine den Inhalt desavouierende¹⁴⁴¹ Funktion: Es ist sehr bezeichnend, wenn an sich mimetische Formverfahren wie die Lautmalerei gerade für das Gegenteil von ‚Malerei‘ benutzt werden. Teilweise stößt man auch auf bizarre Mischformen, so malt Hor. *carm.* 4,2,5–8 das Gedichtsujeet, Pindar, nach, desavouiert aber damit die Gesamtaussage der *Recusatio*, wonach gerade Pindar unnachahmlich sei.¹⁴⁴² Ähnlich zu diesem Gebrauch der Onomatopöie bei Horaz kann bisweilen auch der Gebrauch von *Hyperbata*¹⁴⁴³ angesehen werden, welche den Inhalt unterstützen: So scheint doch die Sperrung gerade nicht auf ein reduzibles Verhältnis hinzuarbeiten.

Artistische Texte als Reflexionsmedium von Rhetorik

Die vorgestellten Gedichte geben ein beredtes Zeugnis darüber ab, wie sehr sich die augusteischen Dichter der Manipulierbarkeit von dichterischer Sprache bewusst sind.

Man denke etwa an Ovids programmatisches Eröffnungsgedicht, *am.* 1,1,¹⁴⁴⁴ wo es genügt, einen Versfuß wegzulassen, um gleich formal und inhaltlich auf ganz andere Bahnen zu gelangen. Ähnlich aufschlussreich ist auch der Nexus von Moral, Rhetorik- und Ästhetiktheorie, auf den Ovid mittels seiner elaborierten Elegie-Personifikation hinweist.¹⁴⁴⁵

Fast alle Gedichte führen wenigstens stellenweise die Wiederverwertbarkeit epischer Sprache in erotischen Genera performativ vor Augen.¹⁴⁴⁶ Extensiv und eindrücklich widmen sich Properz (2,1) und Horaz (*carm.* 1,6) diesem Unterfangen.

Diese generische Intertextualität, diese Mimesis von Homer- und Vergil-Diktion, ist mehr als nur Ausweis der Dichter-Gelehrsamkeit. Damit liefern die Dichter nicht nur Indizien für die Manipulierbarkeit der dichterischen Sprache, sondern von Sprache überhaupt, mithin auch von politischer Sprache. Man könnte sie in dieser Hinsicht als

¹⁴³⁸ S. oben S. 108.

¹⁴³⁹ S. oben Fn. 130 für Angaben zu Forschung, die der Semantik von Lautmalerei nachzugehen versucht.

¹⁴⁴⁰ S. oben S. 85 (zu Tib. 1,2,39–42), S. 120 (zu Ov. *am.* 1,6,18–20), S. 124 (zu Ov. *am.* 1,6,49–50), und S. 213 (zu Tib. 2,4,10).

¹⁴⁴¹ S. oben S. 86 (zu Tib. 1,2,37), S. 90 (zu Tib. 1,2,79–80) und S. 191 (zu Hor. *carm.* 1,6,5–8. 17–20).

¹⁴⁴² S. 196 (zu Hor. *carm.* 4,2,5–8).

¹⁴⁴³ S. 177 (zu Prop. 3,9,4). Für Forschung zur Wirkung/Semantik des Hyperbatons s. oben Fn. 670.

¹⁴⁴⁴ S. oben S. 222.

¹⁴⁴⁵ S. Ov. *am.* 3,1,9–10. Dazu oben S. 241.

¹⁴⁴⁶ S. Tarrant 2002, 24: „[B]ut they [sc. such transgressive quotations] also show that Virgilian epic language can be redirected to Ovidian erotic ends and that all poetic language is open to reuse by a sufficiently strong reader/writer.“

Vorbereiter der frühkaiserzeitlichen Historiographen¹⁴⁴⁷ auffassen, die von der Manipulierbarkeit der Sprache geradezu besessen gewesen sein sollen.¹⁴⁴⁸ Dazu passt auch, dass sich bei Ovid sogar Äußerungen finden lassen, die sich als zwar augenzwinkernde, aber letztlich noch viel grundsätzlichere Rhetorik-Kritik lesen lassen.¹⁴⁴⁹

Artistische Texte als Reflexionsmedium der Literatur- und Gattungsgeschichte

Dem aufmerksamen Leser wird nicht entgangen sein, dass die hier diskutierten augusteischen erotischen Dichter in ihren erotischen Formen, den Paraklausithyra, wenig mitzuteilen hatten. Sie reflektieren ihre Erotizität an keiner Stelle so intensiv wie sie etwa ihre Architextualität in den politischeren Formen, den Recusationes, ausbuchstabieren.

Ohne das als besonders politisch geltende vierte Elegienbuch Properz' auch nur in den Blick genommen zu haben, hat sich gezeigt, wie eminent politisch es auch schon in den Büchern zwei und drei zugeht. Man könnte so weit gehen, sich zu fragen, ob die gängige Forschungsbetitelung für (Teile der) Werke Tibulls, Properzs' und Ovids als „Liebeselegie“ überhaupt passend ist. Man kann dem noch einen weiteren überraschenden Befund hinzufügen: Vom Standpunkt des artikulierten Verhältnisses zur Form gesehen waren neben den Gedichten des Horaz keine so komplex wie die Recusatio Tibulls (2,4) insofern sie als einzige die eigene Gattung in Frage stellt. Wie schon in anderen Kontexten erwähnt, zeigt sich auch hier klar, dass die gängige *master narrative*, wonach Ovid parodiert, was seine Vorgänger ernsthaft vortragen, nicht zu halten ist.

Eines haben aber Paraklausithyron und Recusatio gemeinsam: den Rekurs auf hellenistische Artistik. Dieser Rekurs stellt für die augusteischen erotischen Dichter eine offenbar als unverzichtbar¹⁴⁵⁰ empfundene Möglichkeit dar, die Geschichte ihrer Formen, die Literaturgeschichte, neu zu schreiben. Insbesondere kallimacheische Intertexte fungieren dabei als eine Art Symbolsystem,¹⁴⁵¹ das wie selbstverständlich als allgemein verständlich vorausgesetzt wird.

Es ist sicher berechtigt, wie Benjamin Acosta-Hughes in so einem Zusammenhang von Kallimachos als „cultural monument in Roman poetry“ und „cornerstone of Roman poetics“ zu sprechen.¹⁴⁵² Dennoch verschleiert diese ihr Objekt imitierende, selbst artistische Forschungsmetaphorik, dass diese „Eckpfeiler“ den jeweils eigenen poetischen

¹⁴⁴⁷ Einen guten Einblick in die frühkaiserzeitliche Historiographie gibt: Plass 1988.

¹⁴⁴⁸ S. Hardie 2002a, 45: „More generally, the way in which language can be manipulated to create a version of reality becomes an obsession of much early imperial historiography, which represents the principate as a political theatre of the absurd, a system based on contradiction and maintained through play-acting and repression, and given appropriate expression in the language of wit and jokes, a language whose very artificiality is an index of the artificial emptiness of the system that it describes.“

¹⁴⁴⁹ S. Ov. 1,6,53–54. Dazu oben Fn. 710.

¹⁴⁵⁰ Vgl. Tarrant 2002, 13: „Poets are fascinated by literary history, above all by their own place in it.“

¹⁴⁵¹ Nicht zu verwechseln mit dem ‚Kallimachos-Code‘, den laut Hunter die Wissenschaft als Richtschnur für römischen Pro-/Anti-Augusteismus nimmt (dazu oben S. 33).

¹⁴⁵² S. Acosta-Hughes 2009, 236.

Interessen untergeordnet (re-)konstruiert werden. Wie die eingehenden Textanalysen gezeigt haben, gehen die Dichter sehr heterogen vor: Jeder Dichter baut sich gewissermaßen – um gleichermaßen im Bilde Acosta-Hughes wie im Bilde Horaz¹⁴⁵³ zu bleiben – sein eigenes Monument. Und man ist geneigt, angesichts des hier vorgestellten Korpus noch hinzuzufügen: Jedes dieser Monumente hat seine eigene Tür, vor der ein eigenes Paraklausithyron geschmettert werden kann. Bei allem synthetisierenden und typologisierenden Charakter der jeweiligen Zusammenfassungskapitel dürfte eines klar geworden sein, dass es ein einheitliches gemeinsames Symbolsystem nicht gibt. Oberflächlich betrachtet, lässt sich wohl von einem gemeinsamen Verkehrszeichenfundus sprechen. Kallimacheische Intertexte werden als Schilder aufgestellt, die einfach erst einmal nur bedeuten: ‚Achtung, hier wird es grundsätzlich metapoetisch-programmatisch, hier werden ästhetisch-artistische Kriterien abgehandelt.‘ Die Tatsache, dass die kallimacheischen Hypotexte nur uneigentlich argumentieren und wegen ihres poetischen und nicht disziplinären Diskurscharakters auf keinen eindeutigen Nenner reduzierbar sind,¹⁴⁵⁴ stellt nicht etwa einen Mangel dar, sondern macht offensichtlich den Reiz aus, weswegen sie ausgewählt werden. Tiefergehend analysiert, ist es sicher richtig, dass der Kallimachosbezug an sich selbst zum artistischen Merkmal avanciert, nämlich zur Trope der Metapher,¹⁴⁵⁵ dies potenziert die Interpretationsbedürftigkeit des lateinischen Textes zusätzlich.

Durch den Rekurs auf die kallimacheischen Intertexte werden automatisch auch deren Hypotexte miteinbezogen, etwa der in der Interpretation des Kallimachos häufig herangezogene Aristophanes.¹⁴⁵⁶ Angesichts der Nähe etwa der hier diskutierten Form Paraklausithyron zur Komödie¹⁴⁵⁷ ist aber vielleicht auch ein bewusster – Verbindungslinien konstruierender – Verweis nicht auszuschließen, auch wenn dieser nicht an den expliziten Charakter von Horaz sat. 1,4 heranreicht.¹⁴⁵⁸ Aber natürlich werden nicht

¹⁴⁵³ S. Hor. *carm.* 3,30,1: *Exegi monumentum aere perennius*. Vgl. Ov. *met.* 15,871a. 872. 875–876a: *Iamque opus exegi, quod [...] | nec poterit ferrum [...] abolere [...]: | parte tamen meliore mei super alta perennis | astra ferar ...* (Die einzigen Okkurrenzen von *monumentum* stehen bezeichnenderweise in einem negativ konnotierten Umfeld, vgl. *met.* 4,161; 13,522).

¹⁴⁵⁴ Ähnlich Hunter 2006, 35: „Callimachus’ flexible and shifting critical language about elegiac style.“

¹⁴⁵⁵ Vgl. Acosta-Hughes 2009, 236–237: „[I]mitation of Callimachus becomes something of a trope of Latin poetics.“

¹⁴⁵⁶ Vgl. etwa Kallim. *ait. fr.* 1,9b–12 Harder, wo die sicherlich an Aristoph. *ran.* 1364–1410 orientierte Bildersprache auf widersprüchliche Weise zwei Ebenen (messbares Gewicht im Wortsinne und Wichtigkeit in Übertragung) vermischt (vgl. dazu Harder 2012a, 38–39). S. zu Kallimachos und Aristophanes auch Hunter 2006, 36. Als weitere „earlier voices“, die Kallimachos bereits nur in *ait. fr.* 1 Harder evoziere, verzeichnen Acosta-Hughes u. Stephens 2002, 246–253 neben dem homerischen *Aphroditehymnus*, *Mimnermos*, *Aesop*, *Platon* auch – die hier im Folgenden figurierenden – *Homer*, *Hesiod*, *Pindar* sowie für die – auch bei den Römern nicht unwichtige – tragische Gattung *Euripides* (und vielleicht *Choirilos*).

¹⁴⁵⁷ S. oben S. 55 m. Fn. 335 und S. 62 m. Fn. 390–394; Fn. 519; Fn. 547; Fn. 583.

¹⁴⁵⁸ Zur Attraktivität von Aristophanes’ literaturkritischen Passagen für die römischen Dichter, vgl. Cucchiarelli 2009–2010, die bei der Vermittlung besonders Horaz eine paradigmatische Rolle zuspricht. Für explizite namentliche Erwähnung vgl. ferner Ov. *am.* 1,15,18 [Menander]; *ars* 3,332 [Terenz].

nur die (griechischen) Hypotexte des Kallimachos rezipiert und transformiert, sondern auch jeder dem jeweiligen römischen Dichter vorliegende Kallimachosbezug seiner römischen Vorläufer,¹⁴⁵⁹ was komplexe Transformationsketten ergibt. Ich habe versucht, in den Einzelanalysen auf diese performativen Bezüge einzugehen, die so intrikat sind, dass sie sich dem hier gebotenen synthetisierenden Blick entziehen.

Als weiteres Reflexionsmedium der Literatur- und Gattungsgeschichte konnte gezeigt werden, dass namentliche Bezüge vor allem in den hier diskutierten Recusationes Properz' hervorrangen. Er erschafft sich am explizitesten und am ehesten *ex positivo* imaginäre Vorläuferlinien: Neben der Idealisierung des Kallimachos, die meist durch transtextuelle Bezüge, bisweilen aber auch explizit erfolgt,¹⁴⁶⁰ macht Properz sich zum einen Hesiod¹⁴⁶¹ und zum anderen Autoren wie Varro, Calvus, Catull und Gallus¹⁴⁶² zu Bündnispartnern. Zugleich lässt sich die überwiegende Tendenz feststellen, Traditionslinien *ex negativo* und anonym zu konstruieren. Als gängigste Anti-Vorläufer erweisen sich namenlose Dichter von Titano- bzw. Gigantomachien,¹⁴⁶³ Thebaiden,¹⁴⁶⁴ Perseiden,¹⁴⁶⁵ Herakleiden,¹⁴⁶⁶ Iliuperseiden¹⁴⁶⁷ sowie Tragödien.¹⁴⁶⁸ Starke Absetzungsbewegungen finden namentlich von Homers *Ilias*¹⁴⁶⁹ und *Odyssee*,¹⁴⁷⁰ von Vergil¹⁴⁷¹ oder (im Falle des Lyrik verfassenden Horaz) von Pindar¹⁴⁷² statt.

Diese Literaturgeschichtskonstruktionen, die schon werkintern – am evidentesten etwa bei Properz – nicht stringent erscheinen, lassen sich strukturell mit ähnlichen Konstruktionsbewegungen auf offiziöser Ebene vergleichen. Selbst Skeptiker einer solchen strukturellen Analogie müssen einsehen, dass schon die schiere Darstellung des Konstruktionscharakters von Traditionslinien im Bewusstsein der Rezipienten den Boden dafür bereitet, dass auch Konstruktionen auf anderen Gebieten als dem literarischen kein so großes Befremden mehr auszulösen vermögen.

¹⁴⁵⁹ Wills 1998, 284 hat dafür den Terminus „double reference“ vorgeschlagen.

¹⁴⁶⁰ S. Prop. 2,1,40; 2,34,32. Vgl. Ov. am. 1,15,13.

¹⁴⁶¹ S. Prop. 2,13a,4; Prop. 2,34,77 (gemeint ist Vergil als *alter Hesiodus*). Vgl. Ov. am. 1,15,11.

¹⁴⁶² S. Prop. 2,34,85–92. Vgl. Ov. am. 1,15,21–22 [Varro]. 29–30 [Gallus]; 3,9,62 [Calvus, Catull]. 64 [Gallus]; 3,15,7 [Catull]; rem. 765 [Gallus].

¹⁴⁶³ S. Prop. 2,1,19–20. 39–40; Hor. 2,12,7; Ov. am. 2,1,11–14.

¹⁴⁶⁴ S. Prop. 2,1,21; 2,34,37–39; 3,9,37–38.

¹⁴⁶⁵ S. Prop. 2,1,22.

¹⁴⁶⁶ S. Prop. 2,34,33–36.

¹⁴⁶⁷ S. Prop. 3,9,39–42.

¹⁴⁶⁸ S. Prop. 2,1,51–70; 2,34,41; Hor. 1,6,8; Ov. am. 3,1.

¹⁴⁶⁹ S. Prop. 2,1,14. 21; 2,34,66; Hor. carm. 1,6,3. 5–6. 13–16; Ov. am. 2,1,29–30. 32. Vgl. Ov. rem. 381.

¹⁴⁷⁰ S. Hor. carm. 1,6,3. 6–7; Ov. am. 2,1,31.

¹⁴⁷¹ S. Prop. 2,34,61 zu Aen. Vgl. Ov. rem. 396. S. ohne Nennung des Namens: Prop. 2,13a; 2,34,67–76. 80–84 zu ecl.; Prop. 2,34,77–78; Hor. carm. 1,25,13–14. 20 zu georg.; Prop. 2,1; 2,34,61–6; Ov. am. 1,1,1; 3,1,24 zu Aen.

¹⁴⁷² S. Hor. carm. 4,2,1–24.

Doch diese aus kallimacheischen Intertexten bestehenden Verkehrszeichen beschränken sich nicht darauf, metapoetisch-programmatische, ästhetisch-artistische Akzente zu setzen. Neben seiner Tendenz zu Ambivalenz und Polysemie schätzen die augusteischen Autoren Kallimachos noch aus einem weiteren Grund: Indem sie ihn anzitieren, können sie gleichzeitig metapoetische Diskurse aus dem Telchinenprolog oder dem Apollonhymnus evozieren und panegyrische Diskurse aus der *Coma* und *Victoria Berenices*. Der in der Einleitung beklagte Umstand, dass Kallimachos' Werk – mit einigen Zuspitzungen – entweder als artistisch und unpolitisch (von der früheren Forschung) oder als politisch und unartistisch (von der heutigen Forschung) angesehen wurde, rührt sicherlich daher, dass es durch die ‚römische Brille‘ betrachtet worden ist.¹⁴⁷³ M. E. wurde es aber durch eine recht unscharfe römische Brille betrachtet. Die Analysen haben gezeigt, dass auch dort auf Kallimachos rekurriert wird, wo Generisches und Topisches so verhandelt wird, dass dem Leser geradezu ein politischer Blick aufgezwungen wird, man denke etwa an die Figur Apolls.¹⁴⁷⁴ Aus Sicht der augusteischen Dichter muss man sich Kallimachos wohl als erotischen Panegyriker vorstellen.

Artistische Texte als Reflexionsmedium von Politik

Es hat sich gezeigt, dass eine Fokussierung auf die Formen eine ideale Möglichkeit darstellt, paradoxerweise im gleichen Atemzuge mehr und weniger auszudrücken: mehr, weil die Bildsprache und Topoi aller Transformationskettenglieder mitschwingen, weniger, weil Bildsprache und Topoi interpretationsoffener als eine Fokussierung auf Inhalte sind.

Diese für die Wortkunst hier festgestellte Beobachtung kann auch für andere Künste und für die (in ihnen artikulierten) offiziellen Diskurse Geltung beanspruchen. Als Beispiel hierfür hatte ich den Niobiden-Mythos auf einem Teil der Apollotempel-Türen angeführt:¹⁴⁷⁵ Anders als die Darstellung des tatsächlichen Geschehens kann der Mythos gleichnishaft polyvalente Konnotationen beinhalten. So kann die Darstellung des Niobiden-Mythos auf den Türen des Apollotempels sowohl auf die moralische Legitimation des Siegers als auch auf die Schuldhaftigkeit des Unterlegenen hinweisen. Es lässt diese aber immer im Vagen und Unbestimmten und vermeidet zugleich – um den für die Dichter geprägten Ausdruck Lowries¹⁴⁷⁶ ein weiteres Mal zu zitieren – die „blatancy“ des Selbstbildnisses in Siegerpose sowie eine explizite(re) entwürdigende(re) Herabsetzung der Gegner. Der Sieger von Actium musste auf diese Vagheit setzen, wollte er die Fliehkräfte in seinem neuen Staatsgebilde reduzieren: Die gegnerische Partei weiter zu demütigen, hätte ihre unerlässliche Integration zusätzlich erschwert, noch dazu nachdem Augustus ihr während der laufenden Bürgerkriegsauseinandersetzungen einen romfremden Anstrich zu verleihen getrachtet hatte. Die politischen Gefahren, welche bestimmte

¹⁴⁷³ Dazu oben S. 33.

¹⁴⁷⁴ S. inbes. Tib. 2,4,13 (zu den Konnotationen s. S. 220); Ov. am. 1,1 (zu den Konnotationen s. S. 229).

¹⁴⁷⁵ S. oben S. 259.

¹⁴⁷⁶ S. oben S. 202 m. Fn. 1097.

Darstellungsweisen, etwa einer bestimmten Form der Sieger- und Herrscherpose, verursachen können, hatte der Prinzeps schließlich am Beispiel Caesars ausgiebig studieren können. Hierin liegt sicherlich auch der Grund für die vielen Beispiele während Augustus' Herrschaft für eine *recusatio imperii*. Ich war oben bereits auf die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen *recusatio imperii* und Dichter-Recusatio eingegangen. Man könnte noch einen weiteren gemeinsamen Zug ausmachen: Ein grundlegendes Merkmal der Dichter-Recusatio besteht darin, dass Zurückgewiesenem viel mehr Raum gegeben wird als Favorisiertem. Dieses Strategem, zu betonen, was man nicht will, und sich darüber auszuschweigen, was man will, ist bis heute fester Bestandteil politischer Rhetorik.

Ambivalenzen, Paradoxien und andere Verfahren der Mehrdeutigkeit eignen sich folglich sowohl für den literarischen als auch für den politischen Diskurs. Vielleicht liegt hierin die Begründung, warum die römisch-augusteischen Texte gerade dann besonders mehrdeutig werden, wenn sie sich auf dem Boden politischer Themen bewegen. Da Polyvalenz – man möchte hinzufügen: seit jeher – auch ein typisches Merkmal des Liebesdiskurses ist – erinnert sei an Sapphos süßbitteren Eros,¹⁴⁷⁷ das wohl berühmteste Liebesoxymoron oder auch das bereits zitierte *odi et amo* Catulls – verwundert es nicht allzu sehr, dass erotische Stoffe sich besonders häufig mit politischen Konnotationen versehen lassen.

Nicht zuletzt um die erstaunliche Produktivität, aber auch die Beliebtheit der hier untersuchten Literaten zu erklären, wird in der Forschung zur römischen Literatur der Versuch unternommen, ihr verschiedene Funktionen zuzuschreiben. Der bereits im Kapitel Politizität¹⁴⁷⁸ erwähnte Thomas N. Habinek unterstellt der römischen Literatur etwa, einen wichtigen Beitrag zur Nationenbildung geleistet zu haben:

[S]ince one reason the Roman empire succeeded as well as it did – success being measured by size and duration – is that it created, in large part through its literary system, a Roman nation that served as a unifying focus for an otherwise disparate and farflung empire.¹⁴⁷⁹

Diese Beobachtung ist gerade für die Anfangszeit des Prinzipats in einem noch grundsätzlicheren Sinne richtig, wie in Kap. 3.2.6 angedeutet wurde, da hier die Konstruktion einer Tradition und die sie durchbrechende Innovation auf Seiten der Politik und der Literatur korrelieren.

Es ist nicht nur so, dass die Literaten in einem allgemeinen Sinne durch das Schaffen einer gemeinsamen Literatursprache, durch das Bedienen und Kreieren von Topoi einen unverzichtbaren Beitrag zur Erweiterung des symbolischen Kapitals¹⁴⁸⁰ leisten. Ihre

¹⁴⁷⁷ S. Sappho fr. 130 V.: "Ερος δηὲτέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει, | γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον (Eros wiederum quält mich, der gliederlösende, | süßbitteres unbezwingbares Getier).

¹⁴⁷⁸ S. oben S. 51.

¹⁴⁷⁹ Habinek 1998, 6.

¹⁴⁸⁰ S. Habinek 1998, 3.

Anstrengungen gerade auf architextueller Ebene können als Folie dafür dienen, wie man auch auf staatlich-politischer Ebene ‚Formen‘ de- und rekontextualisiert und dadurch auch Resemantisierungsprozessen den Boden ebnet.

Wenig selbstverständlich mutet das Unterfangen der Dichter an, das ich hier vor allem am Beispiel der elegischen Recusationes vorgestellt hatte: Nämlich die Form ‚Elegie‘, die Gattung eines Kallinos oder Tyrtaios auf Erotisches zu reduzieren. Vermutlich hat u. a. auch die kallimacheische Akontios-und-Kydippe-Liebesgeschichte¹⁴⁸¹ ihren Anteil daran, dass die augusteischen erotischen Autoren die Gattung der ‚kleinen‘, ‚feinen‘ Elegie auf Liebessujets festlegen.¹⁴⁸² M. E. verbietet sich aber angesichts des kallimacheischen Hypotextes die Deutung dieser – wie die Recusationes zeigen, nur um der Übertretung willen postulierten – Beschränkung auf Liebessujets als eskapistischer Rückzug ins Private: Wie bei Kallimachos scheint doch eher eine – also auf literarischer Ebene mit den Ehegesetzen des Augustus auf staatlicher Ebene korrelierende – Politisierung des Privaten vorzuliegen.¹⁴⁸³ Das gilt sogar für das augusteische Epos, Vergils *Aeneis*:¹⁴⁸⁴ Der den Plot maßgeblich vorantreibende Zorn Junos wird nur durch ‚Privates‘ motiviert (1,25–28: verschmähte eigene Schönheit, Hass auf das von Zeus’ Seitensprung mit der Atlastochter Elektra begründete Dardanergeschlecht, Eifersucht auf Ganymed). Dies demonstriert auch der – dem Aeneasschild (8,626–728) gegenüberzustellende – Schild ‚ihres‘ Turnus: Io ist hier (7,789–792) dargestellt – „iam bos“, also nach dem göttlichen Beischlaf –, zusammen mit ihrem dem Unglück geweihten ‚Aufpasser‘ Argus und dem trauernden Vater Inachus.

Genauso wenig selbsterklärend ist das Unterfangen des Herrschers Augustus, die Etablierung eines neuen politischen Systems, die Form des ‚Prinzipats‘, als Renovation eines alten, der Form der ‚Republik‘, ausgeben zu wollen. Das oben näher beleuchtete Form-Inhalt-Verhältnis spiegelt also die Janusköpfigkeit der Augustus-Herrschaft in einer ganz grundsätzlichen Weise: Das Prinzipat kommt im neuen – rechtsstaatlichen – Gewand, daher und gerade deswegen muss es mit traditionellen moralischen und politischen

¹⁴⁸¹ S. Kallim. ait. fr. 67–75e Harder; für direktere römische Reflexe vgl. Cat. 65; Verg. ecl. 10; Prop. 1,18.

¹⁴⁸² S. dazu Barchiesi 1993, 353–363; Hunter 2006, 39 m. Anm. 94; Acosta-Hughes 2009, 238.

¹⁴⁸³ S. auch Galinsky 1969, 77; Raditsa 1980, 319; Galinsky 1981, 128; Bowditch 2009, 403; Miller 2009, 17–18, ähnlich Kennedy 1992, 34ff., der immerhin eine Dekonstruktion der Dichotomie öffentlich vs. privat diagnostiziert; auch die Archäologie macht die zeitgleiche Präsenz augusteischer Bildersprache auf privaten Objekten aus, vgl. Zanker 1988, 1. 4. Zur bedenkenswerten „Differenz zwischen der römischen Unterscheidung *publicus/privatus* und der modernen Unterscheidung öffentlich/privat“ vgl. Winterling 2005, 226–234, h. 232. Er beschreibt die bereits (oben s. S. 258) ausgeführte Verschmelzung von Privatem mit Öffentlichem wie sie aus dem Augustuswohnhaus ersichtlich wird (224–225). Davon ausgehend führt er aus, dass es in der Folge (etwa ab Tiberius) zu einer Neubestimmung kam, wonach der Begriff ‚öffentlich‘ komplett verschwand und im Begriff ‚kaiserlich‘ aufging.

¹⁴⁸⁴ Zum kallimacheischen Charakter der *Aeneis* kurz und aufschlussreich Thomas 1986, ausführlich Clausen 2002.

Inhalten verknüpft werden.¹⁴⁸⁵ Augustus' Konzept der *res publica restituta* ist genau das, „Fortbestand und zugleich Überwindung der Republik.“¹⁴⁸⁶ Das entspricht der Mischung aus Tradition und Innovation, die die augusteischen erotischen Dichter auch kennzeichnet. Diese augusteische Transitionsphase¹⁴⁸⁷ ist strukturell den ersten Ptolemäerreichen ähnlich. Auch die hellenistischen Herrscher zeigen zwei Gesichter:¹⁴⁸⁸ der indigenen Bevölkerung das Gesicht gottgleicher Pharaonen, den Griechen das Gesicht nahbarer Fürsten im Stil der archaischen Herrscher.¹⁴⁸⁹ Doch es findet eine Überblendung der zwei Gesichter statt: Der alte Inhalt eines Königtums à la Polykrates von Samos oder Priamos bei Homer schlägt um, und es wird plötzlich das neue Gewand, die neue Form, des Pharaonentums sichtbar.¹⁴⁹⁰ Die Paradoxie wird bewusst in Kauf genommen: Das äußert sich im Falle des Augustus nicht zuletzt daran, dass seine Ehegesetzgebung zur Re-Etablierung republikanischer Sitten eklatant gegen das *univira*-Ideal aus republikanischer Zeit verstößt.¹⁴⁹¹ Copley hat wegen dieser nur vorgeblichen Rückbesinnung auf Sittenstrenge die augusteische Gesellschaft wie folgt charakterisiert: „[A] society that, at least for form's sake, insisted on the observance of a stern moral code.“¹⁴⁹² In diesem Sinne entsprechen sich also Herrscher, Gesellschaft und Dichter, dass vieles, was sie tun, nur Formsache ist.

¹⁴⁸⁵ S. schon Norden 1901, 262: „Wohl niemals ist mit grösserer Virtuosität als von Augustus die [...] Kunst geübt worden, unter dem Schein konstitutioneller, ja, reaktionärer Formen eine faktische Neuordnung der Verhältnisse zu begründen, sodass die Umwandlung des Freistaats in den Principat der Wiederherstellung der ältesten Einrichtungen eben dieses Freistaates glich.“ und Syme 1939, 521: „By appeal to the old, Augustus justified the new; by emphasizing continuity with the past, he encouraged the hope of development in the future.“ Neuer Galinsky 1999, 105: „the quintessence of the Augustan period [...]: old essences were not discarded, but assumed in new shapes.“ und Wallace-Hadrill 2005, 55: „The transformational skill with which Augustus constructed his new order out of the elements of the old order is conceptually parallel to the processes, which Ovid loves to describe, by which Daphne's metamorphosis [...] happens gradually, almost organically, using individual elements of the old body to fashion a new body.“ Kürzlich wurden von T. P. Wiseman Überlegungen geäußert, den Aspekt der Kontinuität starker in den Fokus zu rücken und in Augustus v. a. einen ‚republikanischen Ritter‘ zu sehen („Augustus and the Roman People“, *August Boeckh Lecture*, Humboldt-Universität zu Berlin, 24.11.2015).

¹⁴⁸⁶ Schlange-Schöningen 2005, 28.

¹⁴⁸⁷ S. auch Galinsky 1996, 9; Schmidt 2003, 17–18; Steenblock 2013, 23, für die Bildende Kunst Sadurska 1985, passim, bes. 73.

¹⁴⁸⁸ Vgl. Netz 2009, 180–181. Bezeichnenderweise beschreibt Flaig 1992, 208–209 auch das augusteische Prinzipat mit ähnlichen Begriffen: „Der ‚locus princeps‘ [...] war definierbar für alle maßgeblichen Sektoren der politischen Gemeinschaft des römischen Reiches, d.h. für die Reichsaristokratie, die Plebs urbana sowie das Heer. Doch einem jeden derselben kehrte dieser ‚locus princeps‘ ein unterschiedliches Antlitz zu.“

¹⁴⁸⁹ Lange Zeit (vgl. etwa Lewis 1986) wurde eine strikte Trennung dieser beiden Gesichter angenommen; in den letzten Jahrzehnten gibt es dynamischere Konzepte, die selbstredend auch nicht alles erklären können, vgl. a. Fn. 1490. Wie auch im Kapitel davor geht es mir ausschließlich um eine strukturelle Ähnlichkeit, keine sachliche; zu Augustus' prohibitorischem Umgang mit den (im Zuge der Auseinandersetzung mit den Verlierern von Actium diskreditierten) ägyptischen Kulte vgl. Becher 1985.

¹⁴⁹⁰ Für eine mögliche Nachverfolgung dieses ‚Shifts‘ in Kallim. Iov. und Del. vgl. Stephens 2003, 74–121. Der Überblendung von Ägyptischem und Griechischem gilt überhaupt Susan A. Stephens Augenmerk, vgl. a. Stephens 2002.

¹⁴⁹¹ So schon Steenblock 2013, 25 m. Anm. 111.

¹⁴⁹² Copley 1956, 124.

5 Abkürzungen

Durchgängig folgen die Abkürzungen antiker Autoren und Werke dem *Lexikon der alten Welt* (ergänzt, wo nötig, bei gr. Namen um *Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon* und bei lat. um *Den Neuen Pauly*), die Abkürzungen der Zeitschriften der *Année Philologique*.

Anm. = Anmerkung (bezieht sich auf zitierte Texte)

Fn. = Fußnote (bezieht sich auf diese Arbeit)

gr. = griechisch

Hervorheb. = Hervorhebung

i. S. v. = im Sinne von

lat. = lateinisch

Lit. = Literatur

m. = mit

m. E. = meines Erachtens

s. = siehe

S. = Seite (bezieht sich auf diese Arbeit)/Siehe

sog. = sogenannt

u. ö. = und öfter

Übers. = Übersetzung

v. a. = vor allem

vgl. = vergleiche

zit. = zitiert

6 Bibliographie

Verwendete Ausgaben

- Allen, Thomas W. (Hg.) (1931): *Homeri Ilias. Bd. 2: Libr. 1–12*, Oxford.
- Alton, Ernest H.; Wormell, Donald E. W. u. Courtney, Edward (Hg.) (⁴1997): *P. Ovidi Nasonis Fastorum libri sex*, Stuttgart (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Anderson, William S. (Hg.) (²2008): *Ovidius. Metamorphoses*, Berlin.
- Asper, Markus (Hg.) (2004): *Kallimachos Werke. Gr.-dt.*, Darmstadt.
- Bringmann, Klaus u. Wiegandt, Dirk (Hg.) (2008): *Augustus. Schriften, Reden und Aussprüche*, Darmstadt (Texte zur Forschung 91).
- Brummer, Jakob (Hg.) (1912): *Vitae Vergilianae*, Leipzig (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Conte, Gian B. (Hg.) (2009): *P. Vergilius Maro. Aeneis*, Berlin, New York (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Delz, Josef u. Ungern-Sternberg, Jürgen (Hg.) (²2010): *Cornelii Taciti libri qui supersunt. Bd. 3: Agricola*, Berlin (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Dziatzko, Karl (1884): *P. Terenti Afri Comoediae*, Leipzig.
- Fedeli, Paolo (Hg.) (²1994): *Propertius. Elegiarum libri IV*, Stuttgart, Leipzig [¹1984] (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Harder, M. Annette (Hg.) (2012b): *Callimachus ‚Aetia‘. Introduction, text, and translation*, Oxford.
- Heubner, Heinrich (Hg.) (²1994): *Annales (Ab excessu divi Augusti)*, Stuttgart (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Heyworth, Stephen J. (Hg.) (2007b): *Sexti Properti Elegos*, Oxford (Oxford Classical Texts).
- Ihm, Maximilian (Hg.) (1908): *C. Suetoni Tranquilli Opera. Bd. 1: De vita Caesarum libri VIII*, Leipzig (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Kenney, Edward J. (Hg.) (²1994): *P. Ovidi Nasonis Amores*, Oxford [¹1961] (Oxford Classical Texts).
- Klingner, Friedrich (Hg.) (³1959): *Q. Horati Flacci Opera*, Leipzig (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Luck, Georg (Hg.) (²1998): *Albii Tibulli Aliorumque Carmina*, Stuttgart, Leipzig [¹1988] (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 1864).
- Malcovati, Enrica (Hg.) (²1970): *M. Tulli Ciceronis scripta quae manservint omnia. Bd. 4: Brutus*, Leipzig (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Marx, Friedrich (Hg.) (1923): *Rhetorica ad Herennium (De ratione dicendi ad C. Herennium libri IV)*, Leipzig (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Mynors, Roger A. B. (Hg.) (1958): *C. Valerii Catvlli Carmina*, Oxford.

- Ottaviano, Silvia u. Conte, Gian B. (Hg.) (2013): *P. Vergilius Maro. Bucolica. Georgica*, Berlin (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 2011).
- Page, Denys L. (Hg.) (1972): *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*, Oxford (Scriptorum classicorum Bibliotheca Oxoniensis).
- Pohlenz, Max (Hg.) (1918): *M. Tulli Ciceronis scripta quae manservnt omnia. Bd. 44: Tusculanae disputationes*, Leipzig (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Rahn, Helmut (Hg.) (2011): *Marcus Fabius Quintilianus. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, Darmstadt.
- Reis, Peter (Hg.) (1932): *M. Tulli Ciceronis scripta quae manservnt omnia. Bd. 5: Orator*, Leipzig (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Richmond, John A. (Hg.) (1990): *P. Ovidi Nasonis ex Ponto libri quattuor*, Leipzig (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Shackleton Bailey, David Roy (Hg.) (1987): *M. Tulli Ciceronis Epistulae ad Atticum. Bd. 1: Libri I–VIII*, Stuttgart (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Shackleton Bailey, David Roy (Hg.) (1990): *M. Valerii Martialis epigrammata*, Stuttgart (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Skutsch, Otto (Hg.) (1985): *The annals of Q. Ennius*, Oxford.
- Ströbel, Eduard (Hg.) (1915): *M. Tulli Ciceronis scripta quae manservnt omnia. Bd. 2: Rhetorici libri duo qui vocantur De inventione*, Leipzig (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Voigt, Eva-Maria (1971): *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Amsterdam.

Verwendete Literatur

- Acosta-Hughes, Benjamin (2009): „Ovid and Callimachus. Rewriting the Master“, in: Knox, Peter E. (Hg.): *A companion to Ovid*, Chichester (Blackwell companions to the ancient world), 236–251.
- Acosta-Hughes, Benjamin u. Stephens, Susan A. (2002): „Rereading Callimachus‘ ‚Aetia‘ Fragment 1“, CPh 97, 238–255.
- Acosta-Hughes, Benjamin u. Stephens, Susan A. (2012): *Callimachus in context. From Plato to the Augustan poets*, Cambridge.
- Adams, James N. (1982): *The Latin sexual Vocabulary*, London.
- Adorno, Theodor W. (³1990a): „Engagement“ [¹1965], in: Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften, Bd. 11*, hg. v. Rolf Tiedemann, unt. Mitw. v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, Frankfurt a. M. (Suhrkamp-Taschenbuch: Wissenschaft 1707), 409–430.
- Adorno, Theodor W. (³1990b): „Rede über Lyrik und Gesellschaft“, in: Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften, Bd. 11*, hg. v. Rolf Tiedemann, unt. Mitw. v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, Frankfurt a. M. (Suhrkamp-Taschenbuch: Wissenschaft 1707), 49–67.
- Adorno, Theodor W. (⁶1996): *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften, Bd. 7. Hg. v. R. Tiedemann, unt. Mitw. v. G. Adorno, S. Buck-Morss u. K. Schultz*, Frankfurt a. M. [¹1970].
- Ahern, Charles F., JR. (1991): „Horace’s Rewriting of Homer in Carmen 1.6“, CPh 86, 301–314.
- Ahl, Frederick M. (1984): „The Art of Safe Criticism in Greece and Rome“, AJPh 105, 174–208.
- Ahl, Frederick M. (1988): „Ars Est Caelare Artem (Art in Puns and Anagrams Engraved)“, in: Culler, Jonathan D. (Hg.): *On puns. The foundations of letters*, Oxford, 17–36.
- Albert, Winfried (1988): *Das mimetische Gedicht in der Antike. Geschichte und Typologie von den Anfängen bis in die augusteische Zeit*, Frankfurt a. M.
- Albrecht, Michael von (2000a): „Autor und Leser. Rhetorik“, in: Michael von Albrecht: *Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen*, Darmstadt, 295–298.
- Albrecht, Michael von (2000b): „Der Künstler als Liebender. Orpheus“, in: Michael von Albrecht: *Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen*, Darmstadt, 92–110.
- Albrecht, Michael von (2000c): „Feinarbeit in Großformat. Das Prooemium der ‚Metamorphosen‘“, in: Michael von Albrecht: *Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen*, Darmstadt, 158–167.
- Albrecht, Michael von (2000d): „Götter und Religion. Bacchus und Venus“, in: Michael von Albrecht: *Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen*, Darmstadt, 49–66.
- Albrecht, Michael von (2000e): „Ovid als ‚Augusteer‘“, in: Michael von Albrecht: *Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen*, Darmstadt, 305–308.
- Albrecht, Michael von (2008): *Vergil. Bucolica. Lat.-dt.*, Stuttgart.
- Albrecht, Michael von (2012): *Geschichte der römischen Literatur, Bd. 1*, Berlin.
- Albrecht, Michael von (2013): *Große römische Autoren. Von Lukrez und Catull zu Ovid*, Heidelberg.

- Allen, Archibald W. (1950): „Sincerity‘ and the Roman Elegists“, CPh 45, 145–160.
- Álvarez Hernández, Arturo (1997): *La poética de Propertio. Autobiografía artística del "Calimaco romano"*, Assisi.
- Ancona, Ronnie (1992): „Horace Odes 1.25. Temporality, Gender and Desire“, in: Deroux, Carl (Hg.): *Studies in Latin literature and Roman history VI*, Bruxelles, 245–259.
- Anderson, R. D.; Parsons, P. J. u. Nisbet, R. G. M. (1979): „Elegiacs by Gallus from Qasr Ibrîm“, JRS 69, 125–155.
- Arkins, Brian (1983): „A Reading of Horace c. 1.25“, C&M 34, 161–175.
- Armstrong, David (1995): „The Impossibility of Metathesis. Philodemus and Lucretius on Form and Content in Poetry“, in: Obbink, Dirk (Hg.): *Philodemus and poetry. Poetic theory and practice in Lucretius, Philodemus and Horace*, New York, 210–232.
- Armstrong, Michael (1992): „Hebro/Euro‘. Two Notes on Hor. ‚Carm.‘ 1.25.20“, Philologus 136, 313–315.
- Asmis, Elizabeth (1992): „An Epicurean Survey of Poetic Theories (Philodemus on Poems 5, Cols. 26–36)“, CQ 42, 395–415.
- Asper, Markus (1997): *Onomata allotria. Zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos*, Stuttgart.
- Asper, Markus (2001): „Gruppen und Dichter. Zu Programmatik und Adressatenbezug bei Kallimachos“, A&A 47, 84–116.
- Asper, Markus (2011): „Dimensions of Power. Callimachean Geopoetics and the Ptolemaic Empire“, in: Acosta-Hughes, Benjamin; Lehnus, Luigi u. Stephens, Susan A. (Hg.): *Brill's companion to Callimachus*, Leiden, 155–177.
- Assmann, Aleida (⁴2009): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München [¹1999].
- Attridge, Derek (2004): *The singularity of literature*, London.
- Auhagen, Ulrike (1999): *Der Monolog bei Ovid*, Tübingen.
- Baar, Mechthild (2006): *‚dolor‘ und ‚ingenium‘. Untersuchungen zur römischen Liebeselegie*, Stuttgart.
- Bachtin, Michail M. (1979): „Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen“ [¹1924], in: Michail M. Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Gröbel, Frankfurt a. M., 95–153.
- Badian, Ernst (1985): „A Phantom Marriage Law“, Philologus 129, 82–98.
- Bagordo, Andreas (2008): „Zu einem vermeintlichen Stilwechsel in den properzischen Elegien (mit einer textkritischen Bemerkung zu IV.8.38)“, in: Castagna, Luigi u. Riboldi, C. (Hg.), unt. Mitw. v. Giuseppe Aricò: *Amicitiae templa serena. Studi in onore di Giuseppe Aricò*, Milano (Ricerche), 45–70.
- Baker, Robert J. (1970): „Laus in amore mori. Love and Death in Propertius“, Latomus, 670–698.
- Baker, Robert J. (2000): *Propertius I*, Warminster [¹1990].
- Ball, Robert J. (1981): „The Politics of Tibullus. Augustus, Messalla, and Macer“, GB 10, 135–142.
- Ball, Robert J. (1983): *Tibullus the elegist. A critical survey*, Göttingen.

- Bär, Silvio (2015): „Epitymbia (57–61)“, in: Seidensticker, Bernd; Stähli, Adrian u. Wessels, Antje (Hg.): *Der neue Poseidipp. Text – Übersetzung – Kommentar*, Darmstadt (Texte zur Forschung 108), 229–246.
- Barchiesi, Alessandro (¹1994): „Alcune difficoltà nella carriera di un poeta giambico. Giambo ed elegia nell’ epodo XI“, in: Cortés Tovar, Rosario u. Fernández Corte, José C. (Hg.): *Bimilenario de Horacio*, Salamanca (Acta Salmanticensia: Estudios filológicos 258), 127–138.
- Barchiesi, Alessandro (1993): „Future Reflexive. Two Modes of Allusion and Ovid’s Hero-ides“, HSPH 95, 333–365.
- Barchiesi, Alessandro (1997): *The poet and the prince. Ovid and Augustan discourse*, Berkeley.
- Barchiesi, Alessandro (2000): „Rituals in Ink. Horace on the Greek Lyric Tradition.“, in: Depew, Mary J. u. Obbink, Dirk (Hg.): *Matrices of genre. Authors, canons, and society*, Cambridge (Center for Hellenic Studies colloquia 4), 167–182.
- Barchiesi, Alessandro (2001): „Allusion and Society. Ovid the Censor“, in: Barchiesi, Alessandro (Hg.): *Speaking Volumes. Narrative and Intertext in Ovid and other Latin Poets*, London, 155–161.
- Barchiesi, Alessandro (2011): „Roman Callimachus“, in: Acosta-Hughes, Benjamin; Lehnus, Luigi u. Stephens, Susan A. (Hg.): *Brill’s companion to Callimachus*, Leiden, 511–533.
- Barkan, Leonard (1986): *The gods made flesh. Metamorphosis and the pursuit of paganism*, New Haven.
- Barsby, John A. (1993): *Ovid’s Amores. Book one*, Oxford [¹1973].
- Barsby, John A. (1996): „Ovid’s Amores and Roman comedy“, in: Cairns, Francis u. Heath, Malcolm (Hg.): *Papers of the Leeds International Latin Seminar 9 (1996). Roman poetry and prose, Greek poetry, etymology, historiography*, Leeds (Arca 34), 135–157.
- Barthes, Roland (1970): „L’ancienne rhétorique. Aide-mémoire“, Communications 16, 172–223.
- Bauschke, Ricarda (Hg.) (2006): *Die Burg im Minnesang und als Allegorie im deutschen Mittelalter*, Frankfurt a. M. (Kultur, Wissenschaft, Literatur 10).
- Beard, Mary (2007): *The Roman triumph*, Cambridge.
- Becher, Ilse (1985): „Augustus und der Kult der ägyptischen Götter“, Klio 67, 61–64.
- Beck, Jan-Wilhelm (2014): *Hoc illi praetulit auctor opus. Ovids ‚Amores‘ und die Entwicklung seines weiteren Werkes*, Hildesheim.
- Beck, Wolfgang (2009): „Zauberspruch [Art.]“, in: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9: St–Z, Tübingen, 1483–1486.
- Bell-Villada, Gene H. (1998): *Art for art’s sake & literary life. How politics and markets helped shape the ideology and culture of aestheticism, 1790–1990*, Lincoln.
- Benediktson, Dale T. (1989): *Propertius. Modernist poet of antiquity*, Carbondale.
- Benjamin, Walter (1991): *Gesammelte Schriften*, Bd. I. Hg. v. R. Tiedemann u. H. Schwepenhäuser, unt. Mitw. v. Th. W. Adorno u. G. Scholem, Frankfurt a. M. [¹1974].
- Benn, Gottfried (1968): „Probleme der Lyrik“, in: Gottfried Benn: *Reden und Vorträge. Gesammelte Werke*, Bd. 4, hg. v. Dieter Wellershoff, Wiesbaden, 1058–1096.

Bergemann, Lutz; Dönike, Martin; Schirrmeister, Albert u. a. (2011): „Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels“, in: Böhme, Hartmut; Bergemann, Lutz; Dönike, Martin u. a. (Hg.): *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, München, 39–56.

Berman, K. E. (1975): „Ovid, Propertius and the Elegiac genre. Some imitations in the Amores“, *Rivista di studi classici* 23, 14–22.

Bichler, Reinhold (1983): *Hellenismus. Geschichte und Problematik eines Epochenbegriffs*, Darmstadt.

Binder, Edith u. Binder, Gerhard (1997): *Vergil Aeneis. 3. und 4. Buch. Lat.-dt.*, Stuttgart.

Binder, Gerhard (1983): „Lieder der Parzen zur Geburt Octavians. Vergils vierte Ekloge“, *Gymnasium* 90, 102–122.

Binder, Gerhard (1995): „Herrschaftskritik bei römischen Autoren. Beispiel eines seltenen Phänomens“, in: Binder, Gerhard u. Effe, Bernd (Hg.): *Affirmation und Kritik. Zur politischen Funktion von Kunst und Literatur im Altertum*, Trier (Bochumer altertumswissenschaftliches Colloquium 20), 125–164.

Bing, Peter (1988): *The well-read muse. Present and past in Callimachus and the Hellenistic poets*, Göttingen.

Bing, Peter (1995): „Ergänzungsspiel in the Epigrams of Callimachus“, *A&A* 41, 115–131.

Bitto, Gregor (2012a): *Lyrik als Philologie. Zur Rezeption hellenistischer Pindarkommentierung in den Oden des Horaz. Mit einer rhetorisch-literarkritischen Analyse der Pindarscholien*, Rahden/Westf.

Bitto, Gregor (2012b): „Regina Odarum? Zur Publikation des Carmen Saeculare“, *RhM* 155, 166–184.

Blumenberg, Hans (1996): *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main.

Bogel, Fredric V. (2013): *New formalist criticism. Theory and practice*, Basingstoke.

Böhme, Hartmut (2011): „Einladung zur Transformation“, in: Böhme, Hartmut; Bergemann, Lutz; Dönike, Martin u. a. (Hg.): *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, München, 7–37.

Bonanno, Maria G. (1983): „Hor. Carm. 1.25.16ss.“, *MCr* 18, 237–240.

Bonelli, Guido (1979): „Callimaco e la poesia riflessa“, in: Bonelli, Guido (Hg.): *Decadentismo antico e moderno. Un confronto fra l'estetismo alessandrino e l'esperienza poetica contemporanea*, Torino, 5–25.

Bonjour, Madeleine (1985): „Roma interdicta. Transgression de l'interdit dans les Tristes et les Pontiques d'Ovide“, in: Frécaut, Jean M. u. Porte, Danielle (Hg.): *Journées Ovidiennes de Parménie*, Bruxelles (Collection Latomus 189), 9–23.

Böschstein, Bernhard; Egyptien, Jürgen; Schefold, Bertram u. a. (Hg.) (2005): *Wissenschaftler im George-Kreis. Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft*, Berlin.

Boucher, Jean-Paul (1958): „L'œuvre de L. Varius Rufus d'après Properce 2.34“, *REA* 60, 307–322.

Boucher, Jean-Paul (1965): *Études sur Properce. Problèmes d'inspiration et d'art*, Paris.

Boucher, Jean-Paul (1966): *Caius Cornélius Gallus*, Paris.

Bourdieu, Pierre (1971): „Champ de pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe“, *Scolies* 1, 7–26.

- Boutin, Renaud (2005): „Quand Démosthène parle latin. Le rôle des orateurs grecs dans la définition cicéronienne de l'éloquence“, in: Dupont, Florence u. Valette-Cagnac, Emmanuelle (Hg.): *Façons de parler grec à Rome*, Paris, 135–174.
- Bowditch, P. L. (2009): „Palatine Apollo and the imperial gaze. Propertius 2.31 and 2.32“, *AJPh* 130, 401–438.
- Bowie, Angus M. (1993): *Aristophanes. Myth, ritual and comedy*, Cambridge.
- Bowra, C. M. (1958): „A Love-duet“, *AJPh* 19, 376–391.
- Boyd, Barbara W. (1997): *Ovid's literary loves. Influence and innovation in the 'Amores'*, Ann Arbor.
- Boyle, Anthony J. (1973): „The Edict of Venus. An Interpretive Essay on Horace's Amatory Odes“, *Ramus* 2, 174–178.
- Bravi, Alessandra (2014): *Griechische Kunstwerke im politischen Leben Roms und Konstantinopels*, Berlin.
- Breed, Brian W. (2010): „Propertius on Not Writing about Civil Wars“, in: Breed, Brian W. (Hg.): *Citizens of discord. Rome and its civil wars*, Oxford, 233–245.
- Brenk, Frederick E. (1999): „Violence as structure in Ovid's Metamorphoses“, in: Brenk, Frederick E. (Hg.): *Clothed in purple light. Studies in Vergil and in Latin literature, including aspects of philosophy, religion, magic, judaism, and the New Testament background*, Stuttgart, 184–196.
- Bretzigheimer, Gerlinde (2001): *Ovids 'Amores'. Poetik in der Erotik*, Tübingen.
- Bright, David F. (1978): *Haec mihi fingebam. Tibullus in his world*, Leiden.
- Brink, Charles O. (1982): *Horace on poetry III. Epistles book 2. The letters to Augustus and Florus*, Cambridge.
- Brodersen, Kai (2000): *Liebesleiden in der Antike. Die 'Erotika pathemata' des Parthenios*, Darmstadt.
- Brouwers, J. H. (1978): „„Ferreus ille fuit“. Sens et Structure de Tibulle 1.2.67–80“, *Mnemosyne* 31, 389–406.
- Brouwers, J. H. (1995): „Propertius' Elegie 3.3 als excusatio-gedicht“, *Lampas* 28, 159–175.
- Brunelle, Christopher (2000–2001): „Form vs. function in Ovid's Remedia amoris“, *CJ* 96, 123–140.
- Brunt, Peter A. (1987): *Italian manpower. 225 B.C.–A.D. 14*, Oxford.
- Buchan, Mark (1995): „Ovidius Imperator. Beginnings and Endings of Love Poems and Empire in the 'Amores'“, *Arethusa* 28, 53–85.
- Burck, Erich (1952): „Römische Wesenszüge der augusteischen Liebeselegie“, *Hermes* 80, 163–200.
- Burck, Erich (1959): „Abschied von der Liebesdichtung“, *Hermes* 87, 191–211.
- Burck, Erich (1966): „Das Paraklausithyron. Die Entwicklungsgeschichte eines Motivs der antiken Liebesdichtung“ [¹1932]. in: Burck, Erich (Hg.): *Vom Menschenbild in der römischen Literatur. Ausgewählte Schriften, Bd. I*, Heidelberg (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften 72, 1), 244–256.

- Burck, Erich (1971): *Vom römischen Manierismus. Von der Dichtung der frühen römischen Kaiserzeit*, Darmstadt.
- Burdorf, Dieter (2001): *Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte*, Stuttgart.
- Butler, Harold E. u. Barber, Eric A. (¹1996): *The elegies of Propertius*, Hildesheim [¹1933].
- Butrica, James L. (1996): „The Amores of Propertius. Unity and Structure in Books 2–4“, ICS 21, 87–158.
- Butrica, James L. (2001): „„Apollo Actius“, „Apollo Leucadius“. A False Problem in Latin Poetry“, in: Joyal, Mark (Hg.): *In altum. Seventy-five years of classical studies in Newfoundland*, St. John's, 289–311.
- Cahoon, Leslie (1985): „A Program for Betrayal. Ovidian Nequitia in Amores 1.1, 2.1, 3.1“, Helios 12, 29–39.
- Cahoon, Leslie (1988): „The Bed as Battlefield. Erotic Conquest and Military Metaphor in Ovid's Amores“, TAPhA 118, 293–207.
- Cairns, Francis (1979a): „Propertius on Augustus' Marriage Law (II.7)“, GB 8, 185–204.
- Cairns, Francis (1979b): *Tibullus. A Hellenistic poet at Rome*, Cambridge.
- Cairns, Francis (1983): „L'elegia 4.6 di Properzio. Manierismo ellenistico e classicismo augusteo“, in: Vivona, Salvatore (Hg.): *Colloquium Propertianum (tertium). Fermenti di novità nel classicismo di Properzio*, Assisi, 97–115.
- Cairns, Francis (2003): „Propertius 3.4 and the „Aeneid“ Incipit“, CQ 53, 309–311.
- Cairns, Francis (2004): „Varius and Vergil. Two Pupils of Philodemus in Propertius 2.34?“, in: Armstrong, David (Hg.): *Vergil, Philodemus, and the Augustans*, Austin, 299–321.
- Cairns, Francis (2006a): „Propertius and the Origin of Latin Love-Elegy“, in: Günther, Hans-Christian (Hg.): *Brill's companion to Propertius*, Leiden, 69–95.
- Cairns, Francis (2006b): *Sextus Propertius. The Augustan elegist*, Cambridge.
- Cairns, Francis (2011): „„Tarpeia Pudicitia“ in Propertius 1.16.2 and the early Roman historians“, RhM 154, 176–184.
- Cairns, Francis (²2007): *Generic composition in Greek and Roman poetry*, Edinburgh [¹1972].
- Califf, D. J. (1997): „Amores 2.1.7–8. A Programmatic Allusion by Anagram“, CQ 47, 604–605.
- Cameron, Alan (1968): „The first edition of Ovid's Amores“, CQ 18, 320–333.
- Cameron, Alan (1995a): „Vergil and the Augustan Recusatio“, in: Alan Cameron: *Callimachus and his critics*, Princeton, 454–484.
- Cameron, Alan (1995b): *Callimachus and his critics*, Princeton.
- Campe, Rüdiger (2006): „Der Effekt der Form. Baumgartens Ästhetik am Rande der Metaphysik“, in: Horn, Eva; Menke, Christoph u. Menke, Bettine (Hg.): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*, München, 17–33.
- Camps, William A. (1961): *Propertius. Elegies I*, Cambridge.
- Camps, William A. (1967): *Propertius. Elegies II*, Cambridge.
- Canter, Howard V. (1920): „The Paraclausithyron as a Literary Theme“, AJPh 41, 355–368.

- Carlson, G. I. (1978): „From Numantia to necking Horace Ode 2.12“, CW 71, 441–448.
- Casali, Sergio (2006): „The Art of Making Oneself Hated. Rethinking (Anti-)Augustanism in Ovid’s *Ars Amatoria*“, in: Gibson, Roy K.; Green, Steven J. u. Sharrock, Alison R. (Hg.): *The art of love. Bimillennial essays on Ovid’s Ars amatoria and Remedia amoris*, Oxford, 216–234.
- Casanova-Robin, Hélène (2008): „Sensualité et artifice de la Cynthia propriétienne“, in: Fontanier, Jean-Michel (Hg.): *Amor Romanus – Amours romaines. Études et anthologie. Amours romaines. Études et anthologie*, Rennes (Interférences), 69–87.
- Cassagne, Albert (⁴1997): *La théorie de l’art pour l’art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel [¹1906].
- Caston, Ruth R. (2012): *The elegiac passion. Jealousy in Roman love elegy*, Oxford.
- Catlow, L. W. (1976): „Horace ‚Odes‘ 1. 25 and 4. 13. A Reinterpretation“, *Latomus* 35, 813–821.
- Citroni, Mario (2006): „The Concept of the Classical and the Canons of Model Authors in Roman Literature“, in: Porter, James I. (Hg.): *Classical pasts. The classical traditions of Greece and Rome*, Princeton, 204–234.
- Claassen, Jo-Marie (1999): *Displaced persons. The literature of exile from Cicero to Boethius*, London.
- Clausen, Wendell V. (1964): „Callimachus and Latin Poetry“, *GRBS* 5, 181–196.
- Clausen, Wendell V. (2002): *Virgil’s ‚Aeneid‘. Decorum, allusion and ideology*, München.
- Clauss, James J. (1985): „Allusion and Structure in Horace Satire 2.1. The Callimachean Response“, *TAPhA* (115), 197–206.
- Cody, John V. (1976): *Horace and Callimachean aesthetics*, Bruxelles.
- Coffta, David J. (2001): *The influence of Callimachean aesthetics on the satires and odes of Horace*, Lewiston.
- Collinge, Neville E. (1961): *The structure of Horace’s odes*, London.
- Commager, Steele (¹1974): *A prolegomenon to Propertius*, Cincinnati.
- Commager, Steele (1962): *The odes of Horace. A critical study*, New Haven.
- Conte, Gian B. (1989): „Love without Elegy. The *Remedia amoris* and the Logic of a Genre“, *Poetics Today* 10, 441–469.
- Conte, Gian B. (1992): „Empirical and Theoretical Approaches to Literary Genre“, in: Galinsky, Gotthard K. (Hg.): *The interpretation of Roman poetry. Empiricism or hermeneutics?*, Frankfurt a. M. (Studien zur klassischen Philologie 67), 104–123.
- Conte, Gian B. (2007): „Proems in the Middle“, in: Gian Biagio Conte: *The poetry of pathos. Studies in Virgilian epic*, hg. v. Gian B. Conte u. Stephen J. Harrison, Oxford, 219–231.
- Cooley, Alison E. (2014): Augustus (Oxford Bibliographies), DOI: 10.1093/obo/9780195389661-0139, zuletzt aktualisiert am 29.05.2014.
- Copley, Frank O. (1942): „On the Origin of Certain Features of the *Paraclausithyron*“, *TAPhA* 73, 96–107.
- Copley, Frank O. (1947): „*Servitium amoris* in the Roman Elegists“, *TAPhA* 78, 285–300.
- Copley, Frank O. (1956): *Exclusus amator. A study in Latin love poetry*, New York.

- Couat, Auguste H. (1882): *La Poésie Alexandrine sous les trois premiers Ptolémées (324–222 av. J.-C.)*, Paris.
- Cousin, Victor (¹1836): *Du vrai, du beau et du bien*, Paris.
- Csillag, Pál (1976): *The Augustan laws on family relations*, Budapest.
- Cucchiarelli, Andrea (2009–2010): „Old frog songs. The reception of Greek Old Comedy in Rome“, *Ordia prima* 8–9, 235–255.
- Culler, Jonathan D. (2000): *Literary theory. A very short introduction*, Oxford.
- Cummings, M. S. (1996): *Observations on the Development and Code of the Pre-Elegiac Paraklausithuron*. Dissertation, University of Ottawa, Ottawa.
- Curley, Dan (2013): *Tragedy in Ovid. Theater, metatheater, and the transformation of a genre*, Cambridge.
- Curtius, Ernst R. (1948): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern.
- Cuypers, Martine (2012): Tibullus, URL: <https://sites.google.com/site/hellenisticbibliography/latin-authors/tibullus>, zuletzt aktualisiert am 07.2012.
- D’Anna, Giovanni (1979–1980): „La recusatio nella poesia oraziana“, *Sileno* V–VI, 209–225.
- D’Anna, Giovanni (1987): „Verg. ecl. 9.32–36 e Prop. II.34.83–84“, in: Boldrini, Sandro (Hg.): *Filologia e forme letterarie II. Letteratura latina dalle Origini ad Augusto. Studi offerti a Francesco Della Corte*, Urbino, 427–438.
- Daboul, Alexander D. (1995): *Die artistische Ausnutzung des Nihilismus. Zum Kunstdenken von Benn und Nietzsche*, Frankfurt a. M.
- Dahlmann, Hellfried (1958): „Die letzte Ode des Horaz“, *Gymnasium* 65, 341–355.
- Davis, Gregson (1975): „The Persona of Licymnia. A Revaluation of Horace, Carm. 2.12“, *Philologus* 119, 70–83.
- Davis, Gregson (1987): „Quis ... digne scripserit? The topos of alter Homerus in Horace c. 1.6“, *Phoenix* 41, 292–295.
- Davis, Gregson (1991): *Polyhymnia. The rhetoric of Horatian lyric discourse*, Berkeley.
- Davis, John T. (1989): *Fictus adulter. Poet as actor in the Amores*, Amsterdam.
- Davis, Peter J. (1999): „Ovid’s ‚Amores‘. A political reading“, *CPh* 94, 431–449.
- Davis, Peter J. (2006): *Ovid and Augustus. A political reading of Ovid’s erotic poems*, London.
- Day, Archibald A. (1938): *The origins of Latin love-elegy*, Oxford [¹1938].
- de Jonge, Casper (2008): *Between grammar and rhetoric. Dionysius of Halicarnassus on language, linguistics and literature*, Leiden.
- Debrohun, Jeri B. (1994): „Redressing Elegy’s Puella. Propertius IV and the Rhetoric of Fashion“, *JRS* 84, 41–63.
- Debrohun, Jeri B. (2003): *Roman Propertius and the reinvention of elegy*, Ann Arbor.
- Debrohun, Jeri B. (2007): „The Gates of War (and Peace). Roman Literary Perspectives“, in: Raaflaub, Kurt A. (Hg.): *War and peace in the ancient world*, Malden, 256–278.
- Dee, James H. (1979): „Propertius 1.16.2“, *AJPh* 100, 245–246.

- Dehon, Pierre-Jacques (1991): „Horace, ‚Odes‘ 1.25.19–20“, *Latomus* 50, 184–186.
- Della Corte, Francesco (1982): „Le leges Iuliae e l’elegia romana“, in: Temporini, Hildgard; Haase, Wolfgang u. Vogt, Joseph (Hg.): *Sprache und Literatur (Literatur der augusteischen Zeit. Allgemeines, einzelne Autoren)*, Berlin, New York (Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II.30.1), 539–558.
- Denisoff, Dennis (2001): *Aestheticism and sexual parody. 1840–1940*, Cambridge.
- Dettmer, Helena R. (1980): „The Arrangement of Tibullus Books 1 and 2“, *Philologus* 124, 68–82.
- Dettmer, Helena R. (1983): *Horace. A study in structure*, Hildesheim.
- Dimundo, Rosalba (1985): „Da Apollo a Cupido. Ov. Am. 1.1 e la scelta obbligata della poesia elegiaca“, *Orpheus* 6, 1–24.
- Dimundo, Rosalba (2000): *L’elegia allo specchio. Studi sul 1. libro degli Amores di Ovidio*, Bari.
- Dittgen, Andrea M. (1989): *Regeln für Abweichungen*, Frankfurt a. M.
- Doblhofer, Ernst (1966): *Die Augustuspanegyrik des Horaz in formalhistorischer Sicht*, Heidelberg.
- Dörrie, H. (1970): „Zum Problem der Ambivalenz in der antiken Literatur“, *A&A* 16, 85–92.
- Dörrie, Heinrich (1959): „Wandlung und Dauer. Ovids Metamorphosen und Poseidonios’ Lehre von der Substanz“, *AU* 4, 95–116.
- Drexler, Hans (1967): *Einführung in die römische Metrik*, Darmstadt.
- Drinkwater, Megan O. (2013): „Militia amoris“, in: Thorsen, Thea S. (Hg.): *The Cambridge companion to Latin love elegy*, Cambridge, 194–206.
- Droysen, Johann G. (¹1836): *Geschichte des Hellenismus. T. 1: Geschichte der Nachfolger Alexanders*, Hamburg.
- Du Quesnay, I. M. Le M. (1995): „Horace, Odes 4.5. Pro Reditu Imperatoris Caesaris Divi Filii Augusti“, in: Harrison, Stephen J. (Hg.): *Homage to Horace. A bimillenary celebration*, Oxford, 128–187.
- Dubois, Claude-Gilbert (1979): *Le maniérisme*, Paris.
- Dubrow, Heather (2002): „The Politics of Aesthetics. Recuperating Formalism and the Country House Poem“, in: Rasmussen, Mark D. (Hg.): *Renaissance literature and its formal engagements*, New York, 67–88.
- Dupont, Florence (2005): „L’alterité incluse. L’identité romaine dans sa relation à la Grèce“, in: Dupont, Florence u. Valette-Cagnac, Emmanuelle (Hg.): *Façons de parler grec à Rome*, Paris, 255–277.
- Eagleton, Terry (1991): *Ideology. An introduction*, London.
- Eder, Walter (2005): „Augustus and the power of tradition“, in: Galinsky, Gotthard K. (Hg.): *The Cambridge companion to the Age of Augustus*, Cambridge (Cambridge Companion to the Classics), 13–32.
- Edwards, Catharine (1993): *The politics of immorality in ancient Rome*, Cambridge.
- Edwards, Catharine (1996): *Writing Rome. Textual approaches to the city*, Cambridge.

- Eicks, Mathias (2011): *Liebe und Lyrik. Zur Funktion des erotischen Diskurses in Horazens erster Odensammlung*, Berlin, Boston.
- Einfalt, Michael (2000): „Autonomie [Art. (Kap. IV–VI)]“, in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. (ÄGB)*, Stuttgart (Historisches Wörterbuch in sieben Bänden 1, Absenz–Darstellung), 458–479.
- Elder, J. P. (1967): „Catullus I, His Poetic Creed and Nepos“, HSPH 71, 143–149.
- Emmerich, Wolfgang u. Seidensticker, Bernd u. Vöhler, Martin (2005): „Zum Begriff der Mythenkorrektur“, in: Seidensticker, Bernd u. Vöhler, Martin (Hg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin u. New York, 1–18.
- Enk, Peter J. (1946): *Sex. Propertii Elegiarum. Liber I (Monobiblos). Pars altera. Commentarium continens*, Leiden.
- Ernst, Ulrich (2015): „Rhetorisierte Literatur“, in: Zymner, Rüdiger (Hg.): *Handbuch Literarische Rhetorik*, Berlin (Handbücher Rhetorik 5), 21–93.
- Esposito, Elena (2010): „Herodas and the Mime“, in: Clauss, James J. u. Cuypers, Martine (Hg.): *A companion to Hellenistic literature*, Malden, 267–281.
- Evenepoel, Willy (2014): „Horace, Carm. 2.12.13 : ‚domina ... Licymnia‘“, Hermes 142, 494–498.
- Ezquerro, Antonio A. (1997): „Los Epodos eróticos de Horacio y los inicios de la elegía latina“, Eclás 111, 7–26.
- Fabre-Serris, Jacqueline (1998): *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux Iers siècles avant et après J.-C.*, Lausanne.
- Fabre-Serris, Jacqueline (2010): „Genre et genre littéraire. Mises en scène et jeux de masques dans l’*Herode* 9 d’Ovide“, in: Formisano, Marco u. Fuhrer, Therese (Hg.): *Gender-Inszenierungen in der antiken Literatur*, Trier (IPHIS: Beiträge zur Altertumswissenschaftlichen Genderforschung 5), 9–24.
- Fantham, Elaine (1972): *Comparative studies in Republican Latin imagery*, Toronto.
- Fantham, Elaine R. (1996): *Roman literary culture. From Cicero to Apuleius*, Baltimore.
- Fantham, Elaine R. (2001): „Roman elegy. Problems of self-definition, and redirection“, in: Schmidt, Ernst A. u. Schwindt, Jürgen P. (Hg.): *L’Histoire littéraire immanente dans la poésie latine*, Genève (Entretiens sur l’Antiquité classique 47), 183–211.
- Fantuzzi, Marco u. Hunter, Richard L. (2004): *Tradition and innovation in Hellenistic poetry*, Cambridge.
- Fear, Trevor (2000): „The Poet as Pimp. Elegiac Seduction in the Time of Augustus“, *A-rethusa* 33, 217–240.
- Fedeli, Paolo (2005): *Propertius. Elegie libro II*, Cambridge.
- Fedeli, Paolo (1980): *Sesto Propertius. Il primo libro delle elegie*, Firenze.
- Fedeli, Paolo (1981): „Elegy and Literary Polemic in Propertius’ *Monobiblos*“, in: Cairns, Francis (Hg.): *Papers of the Liverpool Latin Seminar 3 (1981)*, Liverpool (Arca 7), 227–242.
- Fedeli, Paolo (1985): *Propertius. Il libro terzo delle Elegie*, Bari.
- Feeney, Denis C. (1992): „‘Si licet et fas est’. Ovid’s *Fasti* and the Problem of Free Speech under the Principate“, in: Powell, Anton (Hg.): *Roman poetry and propaganda in the age of Augustus*, London, 1–25.

- Feeney, Denis C. (2002): „Una cum scriptore meo. Poetry, Principate and the traditions of literary history in the epistle to Augustus“, in: Woodman, Anthony J. u. Feeney, Denis C. (Hg.): *Traditions and contexts in the poetry of Horace*, Cambridge, 172–187.
- Feeney, Denis C. u. Nelis, Damien P. (2005): „Two Virgilian acrostics. Certissima signa?“, CQ 55, 644–646.
- Feichtinger, Barbara (1989): „Poetische Fiktion bei Properz“, GB 16, 143–182.
- Feldherr, Andrew (2010): *Playing gods. Ovid's 'Metamorphoses' and the politics of fiction*, Princeton.
- Fineberg, Brenda H. (1993): „From a Sure Foot to Faltering Meters. The Dark Ladies of Tibullan Elegy“, in: King, Joy K. u. DeForest, Mary (Hg.): *Woman's power, man's game. Essays on classical Antiquity in honor of Joy K. King*, Wauconda, 249–256.
- Firpo, G. (1998): „La polemica sugli Etruschi nei poeti di et augustea“, in: Aigner Foresti, Luciana (Hg.): *Die Integration der Etrusker und das Weiterwirken etruskischen Kulturgutes im republikanischen und kaiserzeitlichen Rom*, Wien (Österreichische Akademie der Wissenschaften: Philosophisch-Historische Klasse Sitzungsberichte 658), 251–298.
- Fishwick, Duncan (²1993): *The imperial cult in the Latin West. Studies in the ruler cult of the Western provinces of the Roman Empire, Bd. 1.1*, Leiden [¹1987].
- Fitzgerald, William (¹2013): *How to read a Latin poem. If you can't read Latin yet*, Oxford.
- Fitzgerald, William (1987): *Agonistic poetry. The Pindaric mode in Pindar, Horace, Hölderlin, and the English ode*, Berkeley.
- Fitzgerald, William (1988): „Power and impotence in Horace's Epodes“, Ramus 17, 176–191.
- Fix, Ulla (2009): „Muster und Abweichung in Rhetorik und Stilistik“, in: Fix, Ulla; Gardt, Andreas u. Knape, Joachim (Hg.): *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, Berlin (31,2), 1300–1315.
- Flach, Dieter (1967): *Das literarische Verhältnis von Horaz und Properz*, Gießen.
- Flaig, Egon (1992): *Den Kaiser herausfordern. Die Usurpation im Römischen Reich*, Frankfurt a. M.
- Flaig, Egon (2011): „The Transition from Republic to Principate. Loss of Legitimacy, Revolution, and Acceptance“, in: Árnason, Jóhann P. u. Raaflaub, Kurt A. (Hg.): *The Roman Empire in context. Historical and comparative perspectives*, Chichester (The ancient world), 67–84.
- Flaig, Egon (²2004): *Ritualisierte Politik. Zeichen, Gesten und Herrschaft im Alten Rom*, Göttingen.
- Fonágy, Ivan (1965): „Der Ausdruck als Inhalt. Ansätze zu einer funktionellen Poetik“, in: Kreuzer, Helmut (Hg.), unt. Mitw. v. Rul Gunzenhäuser: *Mathematik und Dichtung. Versuche zur Frage einer exakten Literaturwissenschaft*, München (Sammlung Dialog 3), 243–274.
- Foucault, Michel (1976): *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris.
- Fowler, Barbara H. (1989): *The Hellenistic aesthetic*, Madison.
- Fowler, Don P. (1994): „Postmodernism, Romantic Irony, and Classical Closure“, in: de Jong, Irene J. F. (Hg.): *Modern critical theory and classical literature*, Leiden (Mnemosyne 130), 231–256.

- Fowler, Don P. (1995): „Horace and the Aesthetics of Politics“, in: Harrison, Stephen J. (Hg.): *Homage to Horace. A bimillenary celebration*, Oxford, 248–266.
- Fowler, Don P. (1997): „On the Shoulders of Giants. Intertextuality and Classical Studies“, MD 39, 13–34.
- Fraenkel, Eduard (1931): „Die klassische Dichtung der Römer“, in: Jaeger, Werner u. Stroux, Johannes (Hg.): *Das Problem des Klassischen und die Antike. Acht Vorträge gehalten auf der Fachtagung der klassischen Altertumswissenschaft zu Naumburg 1930*, Leipzig, 47–73.
- Fraenkel, Eduard (1933): „Das Pindargedicht des Horaz“, SHAW 24.
- Fraenkel, Eduard (1957): *Horace*, Oxford.
- Frangoulidis, Stavros (2013): „Transformations of Paraclausithyron in Plautus Curculio“, in: Papanghelis, Theodore D.; Harrison, Stephen J. u. Frangoulidis, Stavros (Hg.): *Generic Interfaces in Latin Literature. Encounters, Interactions and Transformations*, Berlin (20), 267–282.
- Fredrick, D. (1997): „Reading Broken Skin“, in: Hallett, Judith P. u. Skinner, Marilyn B. (Hg.): *Roman sexualities*, Princeton, 172–193.
- Freis, Richard (1983): „The Catalogue of Pindaric Genres in Horace ‚Ode‘ 4.2“, ClAnt 2, 27–36.
- Freudenburg, Kirk (1993): *The walking muse. Horace on the theory of satire*, Princeton.
- Freudenburg, Kirk (2014): „Recusatio as Political Theatre. Horace’s Letter to Augustus“, JRS, 1–28.
- Fricke, Harald (1981): *Norm und Abweichung. Eine besondere Philosophie der Literatur*, München.
- Fricke, Harald (2000): *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*, München.
- Friedrich, Hugo (1963): „Über die *Silvae* des Statius (insbes. V. 4 Somnus) und die Frage des literarischen Manierismus“, in: Meier, Harri (Hg.): *Wort und Text. Festschrift für F. Schalk*, Frankfurt a. M., 34–56.
- Friedrich, Hugo (1964): *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M.
- Fuhrer, Therese (1992): *Die Auseinandersetzung mit den Chorlyrikern in den Epinikien des Kallimachos*, Basel.
- Fuhrer, Therese (2003): „Was ist gute Dichtung? Horaz im poetologischen Diskurs seiner Zeit“, RhM 146, 346–364.
- Fuhrer, Therese (2009): „Alter und Sexualität. Die Stimme der alternden Frau in der horazischen Lyrik“, in: Elm, Dorothee (Hg.): *Alterstopoi. Das Wissen von den Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie*, Berlin, 49–69.
- Fuqua, Charles (1968): „Horace Carm. 1.23–25“, CPh 63, 44–46.
- Gagé, Jean (1955): *Apollon romain. Essai sur le culte d’Apollon et le développement du ‚ritus graecus‘ à Rome des origines à Auguste*, Paris.
- Gale, Monica R. (1997): „Propertius 2.7. ‚militia amoris‘ and the Ironies of Elegy“, JRS 97, 77–91.
- Galinsky, Gotthard K. (1969): „The Triumph Theme in Augustan Elegy“, WS 82, 75–107.

- Galinsky, Gotthard K. (1981): „Augustus’ Legislation on Morals and Marriage“, *Philologus* 125, 126–144.
- Galinsky, Gotthard K. (1996): *Augustan culture. An interpretive introduction*, Princeton.
- Galinsky, Gotthard K. (1999): „Ovid’s ‚Metamorphoses‘ and Augustan Cultural Thematics“, in: Hardie, Philip R.; Barchiesi, Alessandro u. Hinds, Stephen (Hg.): *Ovidian transformations. Essays on the Metamorphoses and its reception*, Cambridge (Cambridge Philological Society Suppl. 23), 103–111.
- Galinsky, Gotthard K. (2005b): „Vergil’s Aeneid and Ovid’s Metamorphoses as World Literature“, in: Galinsky, Gotthard K. (Hg.): *The Cambridge companion to the Age of Augustus*, Cambridge (Cambridge Companion to the Classics), 340–358.
- Galinsky, Gotthard K. (Hg.) (2005a): *The Cambridge companion to the Age of Augustus*, Cambridge (Cambridge Companion to the Classics).
- Gall, Dorothee (1981): *Die Bilder der horazischen Lyrik*, Königstein/Ts.
- Gall, Dorothee (2006): *Die Literatur in der Zeit des Augustus*, Darmstadt.
- Gallagher, Catherine (2000): „Formalism and Time“, *Modern Language Quarterly* 61, 229–251.
- Gärtner, Thomas (2003): „Die Destruktion des elegischen Wertgefüges. Zu den beiden Elegienbüchern des Albius Tibullus“, *Eos* 90, 215–245.
- Gärtner, Thomas (2010): „Zur späthellenistischen und frühromischen Rezeption von Kallimachos AP 12.73 = HE 1057–62 = Epigr. 41 Pfeiffer“, *Mnemosyne* 63, 438–444.
- Gasser, Anna-Maria (2015): „Lithika (1–20)“, in: Seidensticker, Bernd; Stähli, Adrian u. Wessels, Antje (Hg.): *Der neue Poseidipp. Text – Übersetzung – Kommentar*, Darmstadt (Texte zur Forschung 108), 19–111.
- Gauly, Bardo M. (1995): „Lentus amor. Zu einer Metapher bei Tibull und Horaz und zum elegischen Pseudonym Marathus“, *Hermes* 123, 91–105.
- Geißler, Claudia (2005): „Der Tithonosmythos bei Sappho und Kallimachos. Zu Sappho fr. 58 V., 11–22 und Kallimachos, Aitia fr. 1 Pf.“, *GFA* 8, 105–114.
- Gelzer, Thomas (1975): „Klassik und Klassizismus“, *Gymnasium* 82, 147–173.
- Genette, Gérard (1992): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris.
- Georg, Bernhard (2001): *Exegetische und schmückende Eindichtungen im ersten Properzbuch*, Paderborn, München.
- George, Stefan (1998): „Über Dichtung“, in: Stefan George: *Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen. Sämtliche Werke, Bd. 17*, Stuttgart, 68–69.
- Giangrande, Giuseppe (1967): „Two Horatian Problems“, *CQ* 17, 327–331.
- Gibson, Bruce (2006a): „Ovid on Reading Reading Ovid. Reception in Ov. trist. 2“, in: Laird, Andrew (Hg.): *Ancient literary criticism*, Oxford, 346–379.
- Gibson, Roy K. (2006b): „Ovid, Augustus, and the Politics of Moderation in Ars Amatoria 3“, in: Gibson, Roy K.; Green, Steven J. u. Sharrock, Alison R. (Hg.): *The art of love. Bi-millennial essays on Ovid’s Ars amatoria and Remedia amoris*, Oxford, 121–142.
- Giomini, Remo (1981): „Flebis in solo levis angiportu (interpretazione di Hor. Carm. I.25)“, in: Paratore, Ettore (Hg.): *Letterature antiche*, Bologna (Letterature comparate 2), 493–503.

- Gold, Barbara K. (1982): „Propertius 3.9. Maecenas as Eques, Dux, Fautor“, in: Gold, Barbara K. (Hg.): *Literary and artistic patronage in ancient Rome*, Austin, 103–117.
- Gold, Barbara K. (1993): „„But Ariadne Was Never There In The First Place“. Finding the Female in Roman Poetry“, in: Rabinowitz, Nancy S. (Hg.): *Feminist theory and the classics*, New York (Thinking gender), 75–101.
- Gold, Barbara K. (2012): „Patronage and the Elegists. Social Reality or Literary Construction?“, in: Gold, Barbara K. (Hg.): *A Companion to Roman Love Elegy*, Malden, 303–317.
- Goold, G. P. (1987): „On editing Propertius“, BICS 35, 27–38.
- Görgemanns, Herwig (Hg.) (2011): *Plutarch, Dialog über die Liebe (Amatorius)*, Tübingen (UTB 3501 : Altphilologie, Theologie, Philosophie).
- Gosling, Anne (1992): „Political Apollo. From Callimachus to the Augustans“, *Mnemosyne* 45, 501–512.
- Graf, Fritz (2010): „Mythos [Art.]“, in: Cancik, Hubert (Hg.): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Bd. 8: Mer–Op*, Stuttgart, 633–650.
- Grassmann, Victor (1966): *Die erotischen Epoden des Horaz. Literarischer Hintergrund und sprachliche Tradition*, München.
- Green, Steven J. (2000): „Multiple Interpretation of the Opening and Closing of the Temple of Janus. A Misunderstanding of Ovid Fasti 1.281“, *Mnemosyne* 53, 302–309.
- Greene, Ellen (1998): *The Erotics of Domination. Male Desire and the Mistress in Latin Love Poetry*, Baltimore.
- Greene, Ellen (2005): „Gender Identity and the Elegiac Hero in Propertius 2.1“, in: Ancona, Ronnie u. Greene, Ellen (Hg.): *Gendered dynamics in Latin love poetry*, Baltimore (Arethusa books), 61–78.
- Griffin, Jasper (1984): „Augustus and the Poets. „Caesar qui cogere posset“, in: Millar, Fergus u. Segal, Erich (Hg.): *Caesar Augustus. Seven aspects*, Oxford, 189–218.
- Griffin, Jasper (1985): *Latin poets and Roman life*, London.
- Guérard, Albert L. (1963): *Art for art's sake*, New York [¹1936].
- Guichard, Luis A. (2004): *Asclepiades de Samos. Epigramas y fragmentos. Estudio introductorio, revisión del texto, traducción y comentario*, Bern.
- Gumbrecht, Hans U. (2003): *The powers of philology. Dynamics of textual scholarship*, Urbana.
- Günther, Hans-Christian (1997): *Quaestiones propertianae*, Leiden.
- Günther, Hans-Christian (2002): *Albius Tibullus. Elegien. Mit einer Einleitung zur römischen Liebeselegie und erklärenden Anmerkungen zum Text*, Würzburg.
- Günther, Hans-Christian (2010): *Die Ästhetik der augusteischen Dichtung. Eine Ästhetik des Verzichts. Überlegungen zum Spätwerk des Horaz*, Leiden.
- Günther, Hans-Christian (2015): Propertius (Oxford Bibliographies), DOI: DOI: 10.1093/obo/9780195389661-0109, zuletzt aktualisiert am 31.08.2015.
- Gurval, Robert A. (1995): *Actium and Augustus. The politics and emotions of civil war*, Ann Arbor.
- Gutzwiller, Kathryn J. (2007): *A guide to Hellenistic literature*, Malden.

- Gutzwiller, Kathryn J. u. Michelini, Ann N. (1991): „Women and Other Strangers. Feminist Perspective in Classical Literature“, in: Hartman, Joan E. (Hg.): *(En)gendering knowledge. Feminists in academe*, Knoxville, 66–84.
- Habinek, Thomas N. (1990): „Towards a History of Friendly Advice. The Politics of Candor in Cicero’s *de Amicitia*“, *Apeiron* 23, 165–185.
- Habinek, Thomas N. (1998): *The politics of Latin literature. Writing, identity, and empire in ancient Rome*, Princeton.
- Habinek, Thomas N. (2002): „Ovid and empire“, in: Hardie, Philip R. (Hg.): *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 46–61.
- Habinek, Thomas N. (2005): *The world of Roman song. From ritualized speech to social order*, Baltimore.
- Haight, Elizabeth H. (1950): *The Symbolism of the House Door in Classical Poetry*, New York, Toronto.
- Hallett, Judith P. (2002): „The Role of Women in Roman Elegy. Counter-cultural feminism“ [¹Arethusa 6, 1973, 103–24 (reprinted in: Peradotto/Sullivan 1984, 241–62)]. in: Miller, Paul A. (Hg.): *Latin erotic elegy. An anthology and reader*, London, 329–347.
- Halter, Thomas (1963): *Form und Gehalt in Vergils Aeneis. Zur Funktion sprachlicher und metrischer Stilmittel*, Zürich.
- Harbach, Andrea (2010): *Die Wahl des Lebens in der antiken Literatur*, Heidelberg.
- Harder, M. Annette (2005): „Rondom de ivoren toren. Hellenistische poëzie als ‚l’art pour l’art‘?“, *Lampas* 38, 239–248.
- Harder, M. Annette (Hg.) (2012a): *Callimachus ‚Aetia‘. Commentary*, Oxford.
- Hardie, Philip R. (1986): *Virgil’s Aeneid. Cosmos and Imperium*, Oxford.
- Hardie, Philip R. (1997): „Questions of Authority. The Invention of Tradition in Ovid *Metamorphoses* 15“, in: Habinek, Thomas N. u. Schiesaro, Alessandro (Hg.): *The Roman cultural revolution*, Cambridge, 182–198.
- Hardie, Philip R. (1999): „Metamorphosis, metaphor and allegory in Latin epic“, in: Beissinger, Margaret H.; Tylus, Jane u. Wofford, Susanne L. (Hg.): *Epic traditions in the contemporary world. The poetics of community*, Berkeley, 89–107.
- Hardie, Philip R. (2002a): „Ovid and early imperial literature“, in: Hardie, Philip R. (Hg.): *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 34–45.
- Hardie, Philip R. (2002b): *Ovid’s poetics of illusion*, Cambridge.
- Hardie, Philip R. (2004a): „Approximative similes in Ovid. Incest and doubling“, *Dictynna* 1, 83–112.
- Hardie, Philip R. (2004b): „Ovidian Middles“, in: Kyriakidēs, Stratis (Hg.): *Middles in Latin poetry*, Bari (Le rane 38), 150–182.
- Harrison, Stephen J. (1989): „Augustus, the Poets, and the Spolia Opima“, *CQ* 39, 408–414.
- Harrison, Stephen J. (1995): „Horace, Pindar, Iullus Antonius, and Augustus. Odes 4.2“, in: Harrison, Stephen J. (Hg.): *Homage to Horace. A bimillenary celebration*, Oxford, 108–127.
- Harrison, Stephen J. (2002): „Ovid and Genre. Evolutions of an Elegist“, in: Hardie, Philip R. (Hg.): *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 79–94.

- Harrison, Stephen J. (2004): „Lyric Middles. The Turn at the Centre in Horace’s Odes“, in: Kyriakidēs, Stratis (Hg.): *Middles in Latin poetry*, Bari (Le rane 38), 81–102.
- Harrison, Stephen J. (2007a): *Generic enrichment in Vergil and Horace*, Oxford.
- Harrison, Stephen J. (2014): *Horace*, Cambridge.
- Harrison, Stephen J. (Hg.) (2007b): *The Cambridge companion to Horace*, Cambridge.
- Hartung, Stefan (1997): „Victor Cousins ästhetische Theorie“, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 107, 173–213.
- Häseler, Jens (2002): „Original/Originalität [Art.]“, in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. (ÄGB)*, Stuttgart (Historisches Wörterbuch in sieben Bänden 4, Medien–Populär), 638–655.
- Hauser, Arnold (1979): *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, München.
- Hegel, Georg W. F. (1970): *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I. Werke in 20 Bänden, Bd. 8*, Frankfurt a. M.
- Heilmann, Willibald (1959): *Die Bedeutung der Venus bei Tibull. Unter besonderer Berücksichtigung von Horaz und Propertius*.
- Heinze, Theodor (1997): *P. Ovidius Naso. Der XII. Heroidenbrief. Medea an Jason. Mit einer Beilage: Die Fragmente der Tragödie Medea*, Leiden, New York, Köln.
- Hekster, Olivier u. Rich, John W. (2006): „Octavian and the Thunderbolt. The Temple of Apollo Palatinus and Roman Traditions of Temple Building“, *CQ* 56, 149–168.
- Heldmann, Konrad (1981): „Ovidius amoris artifex, Ovidius praeceptor Amoris (zu Ars am. 1.1–24)“, *MH* 38, 162–166.
- Henderson, William J. (1973): „The Paraclausithyron Motif in Horace’s Odes“, *Acta Classica* 16, 51–67.
- Hendry, Michael (1997): „Three Propertian puns“, *CQ* 47, 599–603.
- Henniges, Martin (1979): *Utopie und Gesellschaftskritik bei Tibull. Studien zum Beziehungsgeflecht seiner dichterischen Motive*, Frankfurt a. M.
- Herbert-Brown, Geraldine (1994): *Ovid and the Fasti. An historical study*, Oxford.
- Hermann, A. (1955): „Beiträge zur Erklärung der ägyptischen Liebesdichtung“, in: Firchow, Otto (Hg.): *Ägyptologische Studien. Festschrift für H. Grapow*, Berlin (Institut für Orientforschung: Veröffentlichung 29), 118–139.
- Herrmann, Katharina (2001): „Wenn Selbst die Musen Nicht Mehr Weiterhelfen... zu Tibull II.4“, *Hermes* 129, 505–513.
- Herrmann, Katharina (2011): *‘Nunc levis est tractanda Venus’. Form und Funktion der Komödienzitate in der römischen Liebeselegie*, Frankfurt a. M.
- Heyworth, Stephen J. (2016): „Irrational Panegyric in Augustan Poetry“, in: Hardie, Philip R. (Hg.): *Augustan poetry and the irrational*, Oxford, 241–261.
- Heyworth, Stephen J. (1995): „Propertius. Division, transmission, and the editor’s task“, in: Brock, Roger u. Woodman, Anthony J. (Hg.): *Papers of the Leeds International Latin Seminar 8 (1994). Roman comedy, Augustan poetry, historiography*, Leeds (Arca 33), 165–185.
- Heyworth, Stephen J. (2007a): *Cynthia. A companion to the text of Propertius*, Oxford.

- Heyworth, Stephen J. (2012): „The Elegiac Book. Patterns and Problems“, in: Gold, Barbara K. (Hg.): *A Companion to Roman Love Elegy*, Malden, 219–233.
- Hickson, Frances V. (1991): „Augustus ‚Triumphator‘. Manipulation of the Triumphal Theme in the Political Program of Augustus“, *Latomus* 50, 124–138.
- Hinds, Stephen (1987): „Generalizing about Ovid“, *Ramus* 16, 4–31.
- Hinds, Stephen (1998): *Allusion and intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge.
- Hinds, Stephen (2000): „Essential Epic. Genre and Gender from Macer to Statius“, in: Depew, Mary J. u. Obbink, Dirk (Hg.): *Matrices of genre. Authors, canons, and society*, Cambridge (Center for Hellenic Studies colloquia 4), 221–244.
- Hintzen-Bohlen, Brigitte (1992): *Herrscherrepräsentation im Hellenismus. Untersuchungen zu Weihgeschenken, Stiftungen und Ehrenmonumenten in den mutterländischen Heiligtümern Delphi, Olympia, Delos und Dodona*, Köln.
- Hocke, Gustav R. (1957): *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst ; Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart*, Hamburg.
- Hocke, Gustav R. (1959): *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Reinbek bei Hamburg.
- Hodge, Bob u. Buttimore, R. A. (1977): *The ‚Monobiblios‘ of Propertius*, Cambridge.
- Holm, Isak W. u. Tygstrup, Frederik (2012): „Cultural Poetics and the Politics of Literature“, in: Hoel, Aud S. (Hg.): *Ernst Cassirer on form and technology. Contemporary readings*, Basingstoke, 199–213.
- Hölscher, Uvo (1995): „Strömungen der deutschen Gräzistik in den Zwanziger Jahren“, in: Flashar, Hellmut u. Vogt, Sabine (Hg.): *Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse*, Stuttgart, 65–86.
- Holtorf, Herbert (1958): „Wie kann die Metrik die Aussage römischer Dichter erschließen helfen?“, *Gymnasium* 65, 166–185.
- Holzberg, Niklas (¹1990): *Die römische Liebeselegie. Eine Einführung*, Darmstadt.
- Holzberg, Niklas (2007): Horaz. Eine Bibliographie, URL: niklasholzberg.com/Homepage/Bibliographien_files/BiblHoraz.doc, zuletzt aktualisiert am 04.2007.
- Holzberg, Niklas (2009): Augusteische Dichtung. Eine Bibliographie, URL: niklasholzberg.com/Homepage/Bibliographien_files/BiblAugustDichtung-1.doc, zuletzt aktualisiert am 06.2009.
- Holzberg, Niklas (³2006): *Die römische Liebeselegie. Eine Einführung*, Darmstadt [¹1990].
- Horn, András (1993): *Grundlagen der Literaturästhetik*, Würzburg.
- Hose, Martin (1999): „Die zweite Begegnung Roms mit den Griechen. Oder: Zu politischen Ursachen des Attizismus“, in: Rommel, Bettina; Vogt-Spira, Gregor u. Musäus, Immanuel (Hg.): *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*, Stuttgart, 274–288.
- Hose, Martin (2003): „Das lyrische Ich und die Biographie des Lyrikers. Überlegungen zu einem alten Problem und seinem Nutzen“, in: Schauer, Markus (Hg.): *Altera ratio. Klassische Philologie zwischen Subjektivität und Wissenschaft. Festschrift für Werner Suerbaum zum 70. Geburtstag*, Stuttgart, 42–61.

- Houghton, Luke B. T. (2007): „Tibullus’ Elegiac Underworld“, CQ 57, 153–165.
- Housman, Alfred E. (1972): *The classical papers of A. E. Housman, Bd. 1*, hg. v. Francis Richard David Goodyear u. James Diggle, London.
- Howald, Ernst (1948): *Das Wesen der lateinischen Dichtung*, Erlenbach-Zürich.
- Hubbard, Margaret (1974): *Propertius*, London.
- Huet, Valérie u. Valette-Cagnac, Emmanuelle (2005): „Introduction générale“, *Et si les Romains avaient inventé la Grèce?*, Paris (Métis 3/2005), 7–15.
- Hunter, Richard L. (1989): „Winged Callimachus“, ZPE 76, 1–2.
- Hunter, Richard L. (2003): *Theocritus Encomium of Ptolemy Philadelphus*, Berkeley.
- Hunter, Richard L. (2006): *The shadow of Callimachus. Studies in the reception of Hellenistic poetry at Rome*, Cambridge.
- Hunter, Richard L. (2010): „Literarische Gattung. II. Griechisch [Art.]“, in: Cancik, Hubert (Hg.): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Bd. 7: Lef–Men*, Stuttgart, 261–264.
- Hunter, Richard L. (2013): „One Verse of Mimnermus? Latin Elegy and Archaic Greek Elegy“, in: Papanghelis, Theodore D.; Harrison, Stephen J. u. Frangoulidis, Stavros (Hg.): *Generic Interfaces in Latin Literature. Encounters, Interactions and Transformations*, Berlin (20), 337–350.
- Hutchinson, Gregory O. (1990): *Hellenistic poetry*, Oxford.
- Huttner, Ulrich (2004): *Recusatio imperii. Ein politisches Ritual zwischen Ethik und Taktik*, Hildesheim.
- Innes, Doreen C. (1979): „Gigantomachy and Natural Philosophy“, CQ 29, 165–171.
- Iser, Wolfgang (1960): *Walter Pater. Die Autonomie des Ästhetischen*, Tübingen.
- Itgenshorst, Tanja (2005): *Tota illa pompa. Der Triumph in der römischen Republik*, Göttingen.
- Itgenshorst, Tanja (2017): „Die Transformation des Triumphes in augusteischer Zeit“, in: Goldbeck, Fabian u. Wienand, Johannes (Hg.): *Der römische Triumph in Prinzipat und Spätantike*, Berlin, 59–81.
- Jacoby, Felix (1905): „Zur Entstehung der römischen Elegie“, RhM 60, 38–105.
- Jacoby, Felix (1910): „Tibulls erste Elegie. Ein Beitrag zum Verständnis der Tibullischen Kunst“, RhM 65, 22–87.
- James, Sharon L. (2003): *Learned girls and male persuasion. Gender and reading in Roman love elegy*, Berkeley.
- Janan, Micaela (2001): *The politics of desire. Propertius IV*, Berkeley.
- Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard u. Winko, Simone (2009): „Radikal historisiert. Für einen pragmatischen Literaturbegriff“, in: Winko, Simone; Jannidis, Fotis u. Lauer, Gerhard (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin (Revisionen: Grundbegriffe der Literaturtheorie 2), 3–37.
- Jauß, Hans R. (1977): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, München.
- Jocelyn, Harry D. (1980): „The Fate of Varius’ Thyestes“, CQ 30, 387–400.
- Jocelyn, Harry D. (Hg.) (1969): *The tragedies of Ennius*, Cambridge (Cambridge Classical Texts and Commentaries 10).

- Johnson, Patricia J. (2008): *Ovid before exile. Art and punishment in the Metamorphoses*, Madison.
- Johnson, Timothy S. (2004): *A symposion of praise. Horace returns to lyric in Odes IV*, Madison.
- Johnson, Walter R. (1970): „The Problem of the Counter-classical Sensibility and Its Critics“, *ClAnt* 3, 123–151.
- Johnson, Walter R. (1982): *The idea of lyric. Lyric modes in ancient and modern poetry*, Berkeley.
- Jones, Howard (1992): „The Death of the Paracausithyron. Propertius 1.16“, in: Wilhelm, Robert M. u. Jones, Howard (Hg.): *The two worlds of the poet. New perspectives on Vergil*, Detroit (Classical studies pedagogy series), 303–309.
- Jung, Werner (2007): *Poetik. Eine Einführung*, Duisburg.
- Kaiser, Gerhard R. (2010): „Anthologie, Kanon, Literaturbegriff. Überlegungen zu ihrem Zusammenhang – auch in pragmatischer Hinsicht“, in: Löck, Alexander; Urbich, Jan u. Grimm, Andreas (Hg.): *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*, Berlin, New York (Spectrum Literaturwissenschaft 24), 151–169.
- Kant, Immanuel (⁵1998): *Kritik der reinen Vernunft*, Darmstadt.
- Karakasis, Evangelos (2010): „Generic consciousness and diction in Ovid. A reading of Amores 3.1“, *RFIC* 138, 128–142.
- Kassel, Rudolf (1987): *Die Abgrenzung des Hellenismus in der griechischen Literaturgeschichte*, Berlin.
- Kehne, Peter (1998): „Augustus und ‚seine‘ spolia opima: Hoffnungen auf den Triumph des Nero Claudius Drusus?“, in: Hantos, Theodora u. Lehmann, Gustav A. (Hg.), unt. Mitw. v. Jochen: *Althistorisches Kolloquium aus Anlaß des 70. Geburtstags von Jochen Bleicken*, Stuttgart, 187–211.
- Keith, Alison M. (1992): „Amores 1.1. Propertius and the Ovidian Programme“, in: Deroux, Carl (Hg.): *Studies in Latin literature and Roman history VI*, Bruxelles, 327–344.
- Keith, Alison M. (1994): „Corpus Eroticum. Elegiac Poetics and Elegiac Puellae in Ovid’s ‚Amores‘“, *Ramus* 88, 27–40.
- Keith, Alison M. (1999): „Slender Verse. Roman Elegy and Ancient Rhetorical Theory“, *Mnemosyne* 52, 41–62.
- Kellum, Barbara (1985): „Sculptural Programs and Propaganda in Augustan Rome. The Temple of Apollo on the Palatine“, in: Winkes, Rolf (Hg.): *The age of Augustus*, Providence (Archaeologia transatlantica 5), 169–176.
- Kelly, Douglas (Hg.) (1996): *The medieval opus. Imitation, rewriting, and transmission in the French tradition*, Amsterdam (Faux titre 116).
- Kennedy, Duncan F. (1992): „‚Augustan‘ and ‚Anti-Augustan‘. Reflections on Terms of Reference“, in: Powell, Anton (Hg.): *Roman poetry and propaganda in the age of Augustus*, London, 26–58.
- Kennedy, Duncan F. (1993): *The arts of love. Five studies in the discourse of Roman love elegy*, Cambridge.
- Kenney, Edward J. (2002): „Ovid’s Language and Style“, in: Boyd, Barbara W. (Hg.): *Brill’s companion to Ovid*, Leiden, 27–89.

- Kerkhecker, Arnd (2001): „Zur internen Gattungsgeschichte der römischen Epik. Das Beispiel Ennius“, in: Schmidt, Ernst A. u. Schwindt, Jürgen P. (Hg.): *L'Histoire littéraire immanente dans la poésie latine*, Genève (Entretiens sur l'Antiquité classique 47), 39–95.
- Kettemann, Ulrike (1979): *Interpretationen zu Satz und Vers in Ovids erotischem Lehrgedicht. Intention und Rezeption von Form und Inhalt*, Frankfurt a. M.
- Khan, H. A. (1979): „Text and ‚motivik‘ at Tibullus 1.2.89–90“, in: Deroux, Carl (Hg.): *Studies in Latin literature and Roman history I*, Bruxelles (Collection Latomus 164), 275–288.
- Kienast, Dietmar (⁴2009): *Augustus. Prinzeps und Monarch*, Darmstadt [¹1982].
- Kiernan, Victor G. (1999): *Horace. Poetics and politics*, Basingstoke.
- Kiessling, Adolf u. Heinze, Richard (¹⁰1960): *Q. Horatius Flaccus. Oden und Epoden*, Hildesheim.
- Kiessling, Adolf u. Heinze, Richard (⁴1901): *Q. Horatius Flaccus. Oden und Epoden*, Berlin.
- King, Joy K. (1980): „Propertius 2.1–12. His Callimachean second libellus“, *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 6, 61–84.
- Kirsch, Wolfgang (1985): „Die Augusteische Zeit. Epochenbewusstsein und Epochenbegriff“, *Klio* 67, 43–55.
- Kirstein, Robert (2002): „Companion Pieces in the Hellenistic Epigram (Call. 21 and 35 Pf; Theoc. 7 and 15 Gow; Mart. 2.91 and 2.92; Ammianus AP 11.230 and 11.231)“, in: Harder, M. Annette; Regtuit, Remco F. u. Wakker, Gerry C. (Hg.): *Hellenistic epigrams*, Leuven (Hellenistica Groningana 6), 113–135.
- Klein, Theodore M. (1974): „The Role of Callimachus in the Development of the concept of the Counter-Genre“, *Latomus* 33, 217–231.
- Klingner, Friedrich (1961): *Römische Geisteswelt*, München.
- Klooster, Jacqueline J. H. (2013): „Horace, Carmen 4.2.53–60. Another look at the ‚vitulus‘“, *CQ* 63.
- Knape, Joachim (2000): *Allgemeine Rhetorik. Stationen der Theoriegeschichte*, Stuttgart.
- Knox, Peter E. (2007): „Catullus and Callimachus“, in: Skinner, Marilyn B. (Hg.): *A companion to Catullus*, Malden, 151–171.
- Knox, Peter E. (Hg.) (2009): *A companion to Ovid*, Chichester (Blackwell companions to the ancient world).
- Koenen, Ludwig (1976): „Egyptian Influence in Tibullus“, *ICS* 1, 127–159.
- Kohl, Norbert (1978): „L'Art pour l'art in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts“, *LiLi* 8, 159–174.
- Kölblinger, Gerald (1971): *Einige Topoi bei den lateinischen Liebesdichtern*, Wien.
- König, Christoph 2012: Der Philologe als Meister Zum Tod von Jean Bollack. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 06.12.2012 (285), 32.
- Konstan, David (1994): *Sexual symmetry. Love in the ancient novel and related genres*, Princeton.
- Konstan, David (1995): *Greek comedy and ideology*, New York.

- Koopmann, Helmut (1997): *Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920. Eine Einführung*, Darmstadt.
- Korzeniewski, Dietmar (1964): „Ovids elegisches Proömium“, *Hermes* 92, 182–213.
- Koster, Severin (2007): „... des Springquells flüssige Säule“. Beschreibungen des elegischen Distichons“, *Gymnasium* 114, 337–355.
- Kranz, Walther (1961): „SPHRAGIS. Ichform und Namensiegel als Eingangs- und Schlußmotiv antiker Dichtung“, *RhM* 104, 3–46 & 97–124.
- Kroll, Wilhelm (1924): *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart.
- Kuhn, Franz (1973): *Illusion und Desillusionierung in den erotischen Gedichten des Horaz*, Bamberg.
- Kuhn, Helmut (1931): „Klassisch“ als historischer Begriff“, in: Jaeger, Werner u. Stroux, Johannes (Hg.): *Das Problem des Klassischen und die Antike. Acht Vorträge gehalten auf der Fachtagung der klassischen Altertumswissenschaft zu Naumburg 1930*, Leipzig, 109–128.
- Kühn, Josef-Hans (1961): „Die Proömion-Elegie des Zweiten Properz-Buches“, *Hermes* 89, 84–105.
- Kühnert, Friedmar (1985): „Augusteische Dichtung und Dichtung der Augusteischen Zeit“, *Klio* 67, 118–129.
- Küpper, Joachim (2001): „Was ist Literatur?“, *ZA* 45 (2), 187–215.
- Küpper, Joachim (2003): „Mimesis und Botschaft bei Flaubert“, *Romanistisches Jahrbuch* 54, 180–212.
- Kytzler, Bernhard (1992): *Horaz. Sämtliche Gedichte*, Stuttgart.
- Labate, Mario (1990): „Forme della letteratura, immagini del mondo. Da Catullo a Ovidio“, in: Clemente, Guido; Momigliano, Arnaldo u. Schiavone, Aldo (Hg.): *Storia di Roma, Bd. 2: La repubblica imperiale, Tbd. 1: L'impero mediterraneo*, Torino, 923–965.
- Lachmann, Karl (Hg.) (1816): *Sex. Aurelii Propertii Carmina*, Berlin.
- Laird, Andrew (1999): *Powers of expression, expressions of power. Speech presentation in Latin literature*, Oxford.
- Lamm, Sebastian (2007): *Augustus im Spiegel des Dichters Tibull. Analyse, Darstellung und Interpretation der Schriften Tibulls hinsichtlich des Wechselverhältnisses von Staat und Poesie*, Berlin.
- Lamp, Kathleen S. (2013): *A city of marble. The rhetoric of Augustan Rome*, Columbia.
- Lange, Carsten H. (2009): *Res publica constituta. Actium, Apollo, and the accomplishment of the triumphal assignment*, Boston.
- Langlands, Rebecca (2006): *Sexual morality in ancient Rome*, Cambridge.
- Lateiner, Donald (1978): „Ovid's Homage to Callimachus and Alexandrian Poetic Theory (am. 2.19)“, *Hermes* 106, 188–196.
- Lateiner, Donald (1990): „Mimetic Syntax. Metaphor from Word Order, Especially in Ovid“, *AJPh* 111, 204–237.
- Lateiner, Donald (2013): „Poetic doubling effects in Ovid's ‚Ceyx and Alcyone‘ (Met. XI)“, in: Lateiner, Donald; Gold, Barbara K. u. Perkins, Judith (Hg.): *Roman literature, gender and reception*, New York (Routledge monographs in classical studies 13), 53–73.

Lawall, Gilbert (1975): „The green cabinet and the pastoral design. Theocritus, Euripides, and Tibullus“, *Ramus* 4, 87–100.

Lee, Guy (³1990): *Tibullus. Elegies. Introduction, text, translation and notes*, Leeds [¹1975].

Lefèvre, Eckard (1966): *Propertius Ludibundus. Elemente des Humors in seinen Elegien*, Heidelberg.

Lefèvre, Eckard (1976): „Der Thyestes des Lucius Varius Rufus. Zehn Überlegungen zu seiner Rekonstruktion“, *AAWM* 9.

Lefèvre, Eckard (1988): „Die unaugusteischen Züge der augusteischen Literatur“, in: Binder, Gerhard (Hg.): *Religion und Literatur. Saeculum Augustum*, Bd. 2, Darmstadt (512), 173–196.

Lefèvre, Eckard (1989): *Das Bild-Programm des Apollo-Tempels auf dem Palatin*, Konstanz.

Lefèvre, Eckard (1993): „Waren horazische Gedichte zum ‚öffentlichen‘ Vortrag bestimmt?“, in: Vogt-Spira, Gregor (Hg.): *Beiträge zur mündlichen Kultur der Römer*, Tübingen (Script-Oralia Reihe A, Altertumswissenschaftliche Reihe 11), 143–157.

Lefèvre, Eckard (2004): „Emotionalität in der römischen Liebeselegie und in Ioannes Secundus' Elegiae“, in: Schäfer, Eckart (Hg.): *Johannes Secundus und die römische Liebeslyrik*, Tübingen (NeoLatina 5), 41–58.

Legrand, Philippe-Ernest (1924): *La poésie alexandrine*, Paris.

Lehnus, Luigi (2000): *Nuova bibliografia callimachea (1489–1998)*, Alessandria.

Leighton, Angela (2007): *On form. Poetry, aestheticism, and the legacy of a word*, Oxford.

Lennartz, Klaus (2010): *Iambos. Philologische Untersuchungen zur Geschichte einer Gattung in der Antike*, Wiesbaden.

Leo, Friedrich (1881): „Zu Augusteischen Dichtern“, *Philologische Untersuchungen* 2 (2), 1–47.

Leo, Friedrich (1900): *De Horatio et Archilocho*, Göttingen.

Leo, Friedrich (²1912): *Plautinische Forschungen. Zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin.

Lesky, Albin (1999): *Geschichte der griechischen Literatur*, München.

Lessing, Gotthold E. (³1955): „Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie [1766]“, in: Gotthold E. Lessing: *Werke in drei Einzelbänden. Nach den Ausgaben letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke*, Bd. 2: *Kritische und Philosophische Schriften*, München, 7–170.

Levine, Caroline (2006): „Strategic Formalism. Toward a New Method in Cultural Studies“, *Victorian Studies* 48, 625–657.

Levine, Caroline (2015): *Forms. Whole, rhythm, hierarchy, network*, Princeton.

Lewis, Naphtali (1986): *Greeks in Ptolemaic Egypt. Case studies in the social history of the Hellenistic world*, Oxford.

Lieberg, Godo (1962): *Puella divina. Die Gestalt der göttlichen Geliebten bei Catull im Zusammenhang der antiken Dichtung*, Amsterdam.

- Lieberg, Godo (2002): „Amor et Roma apud Propertium, Tibullum, Ovidium“, *Hermes* 130, 433–448.
- Lieberg, Godo (2011): „Analyse der formalen Struktur von Tibulls Elegie I.2“, *Latomus* 70, 702–720.
- Liebermann, W.-L. (2000): „Liebe und Dichtung. Was hat Amor/Cupido mit der Poesie zu schaffen? Ovid, ‚Amores‘ I.1“, *Mnemosyne* 53, 672–689.
- Lightfoot, Jane L. (1999): *Parthenius of Nicaea. The poetical fragments and the Erōtika pathēmata*, Oxford.
- Lilja, Saara (1965): *The Roman elegists' attitude to women*, Helsinki.
- Little, Douglas (1972): „Propertius 1. 16.1–2“, *CQ* 22, 138.
- Littlewood, R. Joy (1970): „The Symbolic Structure of Tibullus Book I“, *Latomus* 29, 661–669.
- Littlewood, R. Joy (1983): „Humour in Tibullus“, in: Temporini, Hildegard; Haase, Wolfgang u. Vogt, Joseph (Hg.): *Sprache und Literatur (Literatur der augusteischen Zeit. Allgemeines, einzelne Autoren [Forts.])*, Berlin, New York (Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II.30.3), 2128–2158.
- Lloyd-Jones, Hugh (1963): „The Seal of Posidippus“, *JHS* 83, 75–99.
- Lohse, Gerhard (1973): „Der Aitienprolog des Kallimachos als Reproduktion von Wirklichkeit“, *A&A* 19, 20–43.
- Loupiac, Annic (1999): *Virgile, Auguste et Apollon. Mythes et politique à Rome. L'arc et la lyre*, Paris, Montréal.
- Lowrie, Michèle (1996): „Conflict in Horace“, *CJ* 92, 295–301.
- Lowrie, Michèle (1997): *Horace's narrative odes*, Oxford.
- Lowrie, Michèle (2005a): „Inside out. In defense of form“, *TAPhA* 135, 35–48.
- Lowrie, Michèle (2005b): „Slander and Horse Law in Horace, Sermones 2.1“, *Law and Literature* 17, 405–431.
- Lowrie, Michèle (2007): „Horace and Augustus“, in: Harrison, Stephen J. (Hg.): *The Cambridge companion to Horace*, Cambridge, 77–89.
- Lowrie, Michèle (2009): *Writing, performance, and authority in Augustan Rome*, Oxford.
- Lowrie, Michèle (2010): „Horace. Odes 4“, in: Davis, Gregson (Hg.): *A companion to Horace*, Malden, 210–230.
- Lowrie, Michèle (2011): „Divided voices and imperial identity in Propertius 4.1 and Derri-da. ‚Monolingualism of the Other‘ and ‚Politics of Friendship‘“, *Dictynna* 8.
- Lucas, Hans (1900): „Recusatio“, *Festschrift für J. Vahlen*, Berlin, 317–333.
- Luck, Georg (1957): „Exclusus Amator. A Study in Latin Love Poetry by Frank O. Copley [Rez.]“, *Gnomon* 29, 338–342.
- Luck, Georg (1961): *Die römische Liebeselegie*, Heidelberg [¹1959].
- Luck, Georg (1962): *Hexen und Zauberei in der römischen Dichtung*, Zürich, Stuttgart.
- Luck, Georg (1976): „An Interpretation of Horace's Eleventh Epode“, *ICS* 1, 122–126.
- Lucscheiter, Roman (2009): „Rhetorisch-stilistische Eigenschaften der Erzählliteratur der Gegenwart“, in: Fix, Ulla; Gardt, Andreas u. Knape, Joachim (Hg.): *Rhetorik und Stilistik*.

Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung, Berlin (31,2), 2068–2081.

Luckscheiter, Roman (Hg.) (2003): *L'art pour l'art. Der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847*, Bielefeld (Aisthesis-Studienbuch 4).

Lyne, Richard O. A. M. (1987): *Further Voices in Vergil's Aeneid*, Oxford.

Lyne, Richard O. A. M. (1995): *Horace. Behind the public poetry*, New Haven.

Lyne, Richard O. A. M. (2007a): „Servitium Amoris“ (1979)“ [¹Classical Quarterly 29, 1979, 117–130]. in: Lyne, Richard O. A. M. u. Hutchinson, Gregory O. (Hg.): *Collected papers on Latin poetry*, Oxford, 85–100.

Lyne, Richard O. A. M. (2007b): „Ovid's ‚Metamorphoses‘, Callimachus, and ‚l'art pour l'art“ (1984)“ [¹Materiali i Discussioni 12, 1984, 9–34]. in: Lyne, Richard O. A. M. u. Hutchinson, Gregory O. (Hg.): *Collected papers on Latin poetry*, Oxford, 146–166.

Lyne, Richard O. A. M. (²1996): *The Latin love poets. From Catullus to Horace*, Oxford [¹1980].

MacKay, L. A. (1956): „The Well-Disposed and Ill-Used Door (Propertius 1.16)“, Phoenix 10, 13–19.

Maltby, Robert (2004): „The wheel of Fortune, Nemesis and the central Poems of Tibullus I and II“, in: Kyriakidēs, Stratis (Hg.): *Middles in Latin poetry*, Bari (Le rane 38), 103–122.

Mankin, David (1995): *Horace. Epodes*, Cambridge.

Männlein-Robert, Irmgard (2015): „Iamatika“, in: Seidensticker, Bernd; Stähli, Adrian u. Wessels, Antje (Hg.): *Der neue Poseidipp. Text – Übersetzung – Kommentar*, Darmstadt (Texte zur Forschung 108), 343–374.

Marcuse, Herbert (1987): „Die Permanenz der Kunst“ [¹1977], in: Herbert Marcuse: *Schriften*, Bd. 9, Frankfurt a. M.

Marginson, Simon (2010): „Nation“, in: Murphy, Peter; Peters, Michael A. u. Marginson, Simon (Hg.): *Imagination. Three models of imagination in the age of the knowledge economy*, New York, 225–326.

Maris, Bernard (¹2015): *Michel Houellebecq, Ökonom. Eine Poetik am Ende des Kapitalismus*, Köln.

Marouzeau, Jules (²1946): *Traité de stylistique latine*, Paris [¹1935: *Traité de stylistique appliqué au latin*].

Martelli, Francesca (2013): *Ovid's revisions. The editor as author*, Cambridge.

Martindale, Charles (2005): *Latin poetry and the judgment of taste. An essay in aesthetics*, Oxford.

Martini, R. (1995): „Di una causa giudiziaria, inter Terentiam et Maecenatem“, RSA 25, 177–185.

Martus, Steffen (2007): *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin.

Marx, Karl (⁴1969): „Thesen über Feuerbach“, in: Karl Marx u. Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 3: 1845–1846, Berlin, 5–7.

- Mateo Decabo, Eva María (2015): „Gender und Religion in Ovids Metamorphosen“, in: Šterbenc Erker, Darja (Hg.): *Frauenbild im Wandel*, Trier (IPHis: Beiträge zur altertums-wissenschaftlichen Genderforschung 7), 13–28.
- Mateo Decabo, Eva María; Londa, Christopher; Mindt, Nina u. a. (2016): „Maius opus moveo. The program of the internal proem in the Cento Probae (333–345)“, SIFC 110, 211–240.
- Mayer, Roland G. (2012): *Horace, Odes. Book I*, Cambridge.
- McCarthy, K. (1998): „„Servitium amoris. Amor servitii““, in: Joshel, S. u. Murnagham, S. (Hg.): *Women and Slaves in the Greco-Roman World. Differential Equations*, London, 174–192.
- McKeown, James C. (1987): *Ovid. Amores. Text and prolegomena*, Liverpool.
- McKeown, James C. (1989): *Ovid. Amores. A commentary on book one*, Liverpool.
- McKeown, James C. (1998): *Ovid. Amores. A commentary on book two*, Liverpool.
- McLennan, George R. (1977): *Callimachus. Hymn to Zeus*, Roma.
- McNeill, Randall (2009): Horace (Oxford Bibliographies), DOI: 10.1093/obo/9780195389661-0027, zuletzt aktualisiert am 14.12.2009.
- McNelis, Charles (2009): Latin Poetry. Imperial (Oxford Bibliographies), DOI: 10.1093/obo/9780195389661-0055, zuletzt aktualisiert am 14.12.2009.
- Meeren, Sophie Van der (2008): „Le thème de l'exclusus amator dans la satire philosophique. Variété des réemplois et des stratégies argumentatives“, in: Fontanier, Jean-Michel (Hg.): *Amor Romanus – Amours romaines. Études et anthologie. Amours romaines. Études et anthologie*, Rennes (Interférences), 237–264.
- Meillier, C. (1985): „La composition numérique de Tibulle I et II“, Eos 73, 269–276.
- Melville, Gert (Hg.) (2005): *Das Sichtbare und das Unsichtbare der Macht. Institutionelle Prozesse in Antike, Mittelalter und Neuzeit*, Köln.
- Menninghaus, Winfried (¹1982): *Artistische Schrift. Studien zur Kompositionskunst Gottfried Kellers*, Frankfurt a. M.
- Menninghaus, Winfried (1999): *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a. M.
- Merriam, Carol U. (2006): *Love and propaganda. Augustan Venus and the Latin love elegists*, Bruxelles.
- Mette, Hans J. (1961): „Genus Tenue und Mensa Tenius bei Horaz“, MH 18, 136–139.
- Mette-Dittmann, Angelika (1991): *Die Ehegesetze des Augustus. Eine Untersuchung im Rahmen der Gesellschaftspolitik des Princeps*, Stuttgart.
- Meyer, Doris (2005): *Inszeniertes Lesevergnügen. Das inschriftliche Epigramm und seine Rezeption bei Kallimachos*, Stuttgart.
- Meyer, Urs (2001): *Politische Rhetorik. Theorie, Analyse und Geschichte der Redekunst am Beispiel des Spätaufklärers Johann Gottfried Seume*, Paderborn.
- Miller, J. H. (¹2002): *On literature*, London.
- Miller, John F. (1981): „Propertius 2.1 and the New Gallus Papyrus“, ZPE 44, 173–176.
- Miller, John F. (1993): „Ovidian Allusion and the Vocabulary of Memory“, MD 30, 153–164.

- Miller, John F. (2009): *Apollo, Augustus, and the poets*, Cambridge.
- Miller, Paul A. (1994): *Lyric texts and lyric consciousness. The birth of a genre from archaic Greece to Augustan Rome*, London.
- Miller, Paul A. (2004): *Subjecting Verses. Latin Erotic Elegy and the Emergence of the Real*, Princeton.
- Miller, Paul A. (2010): „What’s Love Got to Do With It? The Peculiar Story of Elegy in Rome“, in: Weisman, Karen A. (Hg.): *The Oxford handbook of the elegy*, Oxford, 46–66.
- Miller, Paul A. u. Platter, C. (1999): „Crux as Symptom. Augustan Elegy and Beyond“, *CW* 92, 445–454.
- Milnor, Kristina (2005): *Gender, domesticity and the age of Augustus. Inventing private life*, Oxford.
- Mindt, Nina (2007): *Die meta-sympotischen Oden und Epoden des Horaz*, Göttingen.
- Mitchell, Robin N. (1985): „Propertius on Poetry and Poets. Tradition and the Individual Erotic Talent“, *Ramus* 14, 46–58.
- Moles, John (1983): „Fate, Apollo, and M. Junius Brutus“, *AJPh* 104, 249–256.
- Moles, John (1991): „The Dramatic Coherence of Ovid, Amores 1.1 and 1.2“, *CQ* 41, 551–554.
- Möller, Melanie (2004): *Talis oratio – qualis vita. Zu Theorie und Praxis mimetischer Verfahren in der griechisch-römischen Literaturkritik*, Heidelberg.
- Mommsen, Theodor (1922): *Römische Geschichte. Bd. 3: Von Scullas Tode bis zur Schlacht von Thapsus*, Berlin [1856].
- Mommsen, Theodor (1925): *Römische Geschichte. Bd. 2: Von der Schlacht von Pydna bis auf Scullas Tod*, Berlin [1855].
- Morgan, Kathleen (1977): *Ovid’s art of imitation. Propertius in the Amores*, Leiden.
- Morgan, Llewelyn (2010): *Musa pedestris. Metre and meaning in Roman verse*, Oxford.
- Mori, Anatole (2008): *The politics of Apollonius Rhodius’, Argonautica’, Cambridge*.
- Morris, B. R. u. Williams, R. D. (1963): „The Identity of Licymnia“, *PQ* 42, 145–150.
- Müller, Günther (1968): „Die Grundformen der deutschen Lyrik“, in: Günther Müller: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, Tübingen, 105–145.
- Müller, Richard (1952): *Motivkatalog der römischen Elegie. Eine Untersuchung zur Poetik der Römer*, Zürich.
- Murgatroyd, Paul (1975): „Militia amoris‘ and the Roman Elegists“, *Latomus* 34, 59–79.
- Murgatroyd, Paul (1981): „Servitium amoris‘ and the Roman Elegists“, *Latomus* 40, 589–606.
- Murgatroyd, Paul (1991): *Tibullus I. A commentary on the first book of the Elegies of Albius Tibullus*, Pietermaritzburg [1980].
- Murgatroyd, Paul (1994): *Tibullus. Elegies II*, Oxford.
- Murray, Oswyn (1985): „Symposium and Genre in the Poetry of Horace“, *JRS* 75, 39–50.
- Muth, Robert (1972): „Poeta ludens. Zu einem Prinzip der alexandrinisch-hellenistischen und römisch-neoterischen Dichtung“, in: Muth, Robert (Hg.): *Serta philologica Aenipontana II*, Innsbruck (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 17), 65–82.

- Mutschler, Fritz-Heiner (1985): *Die poetische Kunst Tibulls. Struktur u. Bedeutung d. Bücher 1 u. 2 d. Corpus Tibullianum*, Frankfurt a. M.
- Mutschler, Fritz-Heiner (2011): „Die res publica restituta des Augustus im Spiegel augusteischer Dichtung. Das kleine Problem mit der Freiheit“, in: Haltenhoff, Andreas; Heil, Andreas u. Mutschler, Fritz-Heiner (Hg.): *Römische Werte und römische Literatur im frühen Prinzipat*, Berlin (Beiträge zur Altertumskunde 275), 23–52.
- Myerowitz, Molly (1985): *Ovid's games of love*, Detroit.
- Myers, K. S. (2016): Ovid (Oxford Bibliographies), DOI: 10.1093/obo/9780195389661-0039, zuletzt aktualisiert am 30.08.2016.
- Nadeau, Yvan (2008): *Erotica for Caesar Augustus. A study of the love-poetry of Horace, carmina, books I to III*, Bruxelles.
- Nagle, Betty R. (1984): „Amor‘, ‚Ira‘, and Sexual Identity in Ovid’s ‚Metamorphoses‘“ *Classical Antiquity* (3), 236–255.
- Nagy, Gregory (1994): „Copies and Models in Horace ‚Odes‘ 4.1 and 4.2“, *CW* 87, 415–426.
- Nappa, Christopher (2007): „Elegy on the Threshold. Generic Self-Consciousness in Propertius 1.16“, *CW* 101, 57–73.
- Nauck, C. W. (131889): *Horatius, Oden und Epoden. Für den Schulgebrauch erklärt*, Leipzig.
- Nelis, Damien P. (2013): „Past, Present, and Future in Virgil’s Georgics“, in: Farrell, Joseph u. Nelis, Damien P. (Hg.): *Augustan poetry and the Roman Republic*, Oxford, 244–262.
- Nemoianu, Virgil (2000): „Hating and Loving Aesthetic Formalism. Some Reasons“, *Modern Language Quarterly* 61, 41–57.
- Netz, Reviel (2009): *Ludic proof. Greek mathematics and the alexandrian aesthetic*, Cambridge.
- Neudecker, Richard (2013): „Archives, Books and Sacred Space in Rome“, in: König, Jason; Oikonomopoulou, Katerina u. Woolf, Greg (Hg.): *Ancient libraries*, Cambridge, 312–331.
- Neuhauser, W. (1972): „Ambiguitas als Wesenszug der lateinischen Sprache“, in: Muth, Robert (Hg.): *Serta philologica Aenipontana II*, Innsbruck (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 17), 237–258.
- Newman, John K. (1967a): *Augustus and the new poetry*, Bruxelles.
- Newman, John K. (1967b): *The concept of vates in Augustan poetry*, Bruxelles.
- Newman, John K. (1997): *Augustan Propertius. The recapitulation of a genre*, Hildesheim.
- Nicoll, W. S. M. (1980): „Cupid, Apollo, and Daphne (Ovid, Met. 1.452ff.)“, *CQ* 30, 174–182.
- Nietzsche, Friedrich (1988): *Kritische Studienausgabe. Hg. v. G. Colli u. M. Montinari. Bd. 3: Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*.
- Nietzsche, Friedrich (o. J.): *Werke in zwei Bänden*, Gütersloh.
- Nilsson, Nils-Ola (1952): *Metrische Stildifferenzen in den Satiren des Horaz*, Uppsala.

- Nisbet, Robin G. M. (1978): „Virgil's Fourth Eclogue. Easterners and Westerners“, BICS 25, 59–78.
- Nisbet, Robin G. M. u. Hubbard, Margaret (1970): *A commentary on Horace. Odes Book I*, Oxford.
- Nisbet, Robin G. M. u. Rudd, Niall (2004): *A commentary on Horace. Odes Book III*, Oxford.
- Norden, Eduard (1901): „Vergils Aeneis im Lichte ihrer Zeit“, NJA 7, 249–282; 313–334.
- Norden, Eduard (1903): *P. Vergilius Maro, Aeneis, Buch 6*, Leipzig.
- Norden, Eduard (³1915): *Die antike Kunstprosa. Vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance. Bd. 2*, Leipzig [¹1898].
- Nöth, Winfried (2009): „Stil als Zeichen“, in: Fix, Ulla; Gardt, Andreas u. Knappe, Joachim (Hg.): *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, Berlin (31,2), 1178–1195.
- Nünlist, René (1998): *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart, Leipzig.
- O’Gorman, E. (1997): „Love and the family. Augustus and Ovidian Legacy“, *Arethusa* 30, 103–133.
- O’Rourke, Donncha (2011): „The Representation and Misrepresentation of Virgilian Poetry in Propertius 2.34“, *AJPh* 132, 457–497.
- Oliensis, Ellen (1997): „The erotics of ‚amicitia‘. Readings in Tibullus, Propertius, and Horace“, in: Hallett, Judith P. u. Skinner, Marilyn B. (Hg.): *Roman sexualities*, Princeton, 151–171.
- Oliensis, Ellen (1998): *Horace and the rhetoric of authority*, Cambridge.
- Oliensis, Ellen (2014): „The paratext of Amores 1. Gaming the system“, in: Jansen, Laura (Hg.): *The Roman paratext. Frame, texts, readers*, Cambridge, 206–223.
- Olstein, Katherine (1973): *A Motif Analysis of Ovid's ‚Amores‘*, Ann Arbor.
- Olstein, Katherine (1975): „Amores 1.3 and Duplicity as a Way of Love“, *TAPhA* 105, 241–257.
- Oomen, Ursula (1980): „Poetische Abweichungen und poetische Zeichenprozesse“, in: Cherubim, Dieter (Hg.): *Fehlerlinguistik. Beiträge zum Problem der sprachlichen Abweichung*, Tübingen, 266–280.
- Otis, Brooks (1945): „Horace and the Elegists“, *TAPhA* 76, 177–190.
- Paratore, Ettore (1986): „Gli atteggiamenti politici di Properzio“, in: Catanzaro, Giuseppe (Hg.): *Bimillenario della morte di Properzio. Atti del Convegno Internazionale de Studi Properziani*, Assisi, 75–94.
- Parker, Holt N. (2000): „Horace Epodes 11.15–18. What’s Shame got to do with it?“, *AJPh* 121, 559–570.
- Parry, Adam (1963): „The Two Voices of Virgil’s Aeneid“, *Arion* 2, 66–80.
- Pasquali, Giorgio (1920): *Orazio lirico. Studi*, Firenze.
- Paul, G. M. (1982): „‚Urbs Capta‘. Sketch of an Ancient Literary Motif“, *Phoenix* 36, 144–155.

- Pedernera, Soledad (2011): „Dulcis cantus‘ en la Oda II.12 de Horacio“, *Auster* 16, 81–90.
- Peirano, Irene (2014): „Sealing‘ the book. The sphragis as paratext“, in: Jansen, Laura (Hg.): *The Roman paratext. Frame, texts, readers*, Cambridge, 224–242.
- Penna, Antonio La (1951): *Properzio. Saggio critico seguito da due ricerche filologiche*, Firenze.
- Penna, Antonio La (1963): „Tre poesie espressionistiche di Orazio (ed una meno espressionistica)“, *Belfagor* 18, 181.
- Penna, Antonio La (1969): „Orazio e la morale mondana Europea“, in: Cetrangolo, Enzo (Hg.): *Quinto Orazio Flacco. Tutte le opere*, Firenze, 1–184.
- Perkell, Christine G. (2002): „The Golden Age and Its Contradictions in the Poetry of Vergil“, *Vergilius* 48, 3–39.
- Pfeiffer, Rudolf (1970): *Geschichte der klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus*, Reinbek bei Hamburg.
- Pianezzola, Emilio (1999): „La Metamorfosi ovidiana come metafora narrativa“ [¹1975], in: Emilio Pianezzola: *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna (Testi e manuali per l’insegnamento universitario del latino 60), 29–42.
- Plass, Paul (1988): *Wit and the writing of history. The rhetoric of historiography in imperial Rome*, Madison, Wis.
- Platnauer, Maurice (1971): *Latin Elegiac Verse. A Study of the Metrical Usages of Tibullus, Propertius and Ovid*, Hamden [¹1951].
- Plumpe, Gerhard (1995): *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen.
- Pollitt, Jerome J. (1986): *Art in the Hellenistic age*, Cambridge.
- Pontani, Filippomaria (2014): „Your first commitments tangible again – Alexandrianism as an aesthetic category?“, in: Hunter, Richard L.; Rengakos, Antonios u. Sistakou, Evina (Hg.): *Hellenistic Studies at a Crossroads. Exploring Texts, Contexts and Metatexts*, Berlin (Trends in Classics: Supplementary Volumes 25), 157–183.
- Porter, David H. (1962): *Book IV of Horace’s Odes. An interpretive study*, Ann Arbor.
- Porter, James I. (2006): „Feeling Classical. Classicism and Ancient Literary Criticism“, in: Porter, James I. (Hg.): *Classical pasts. The classical traditions of Greece and Rome*, Princeton, 301–352.
- Pöschl, Viktor (1975): „Horaz c. 1.25“, in: Cobet, Justus; Leimbach, R. u. Neschke-Hentsche, A. B. (Hg.): *Dialogos. Für Harald Patzer zum 65. Geburtstag von seinen Freunden und Schülern*, Wiesbaden, 187–192.
- Pötscher, Walter : „Personifikation [Art.]“, in: Ziegler, Konrat (Hg.): *Der kleine Pauly, Bd. 4: Nasidius–Scaurus*, München, 661–663.
- Prince, Meredith (2003): „Medea and the inefficacy of love magic. Propertius 1.1 and Tibullus 1.2“, *CB* 79, 205–218.
- Proctor, Robert E. (1971): *Emanuele Tesauro’s Cannocchiale Aristotelico. A study of the lie in the arts*, Ann Arbor.
- Pucci, Pietro (1978): „Lingering on the Threshold“, *Glyph* 3, 52–73.

- Puelma, Mario (1982): „Die Aitien des Kallimachos als Vorbilder der römischen Amores-Elegie I“, MH 39, 221–246.
- Putnam, Michael C. J. (1970): „Simple Tibullus or the Ruse of Style“, YFS 45, 21–32.
- Putnam, Michael C. J. (1980): „Propertius and the New Gallus Fragment“, ZPE 39, 49–56.
- Putnam, Michael C. J. (1986): *Artifices of eternity. Horace's fourth book of Odes*, Ithaca.
- Putnam, Michael C. J. (1987): *Tibullus. A commentary*, Norman [¹1973].
- Putnam, Michael C. J. (2000): *Horace's Carmen saeculare. Ritual Magic and the Poet's Art*, New Haven.
- Putnam, Michael C. J. (2006): *Poetic interplay. Catullus and Horace*, Princeton.
- Race, William H. (2014): *Classical Genres and English Poetry*, New York [¹1988].
- Raditsa, Leo F. (1980): „Augustus' Moral Legislation Concerning Marriage, Procreation, Love Affairs and Adultery“, in: Temporini, Hildegard; Haase, Wolfgang u. Vogt, Joseph (Hg.): *Recht (Normen, Verbreitung, Materien)*, Berlin, New York (Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II.13), 278–339.
- Radke, Gyburg (2007): *Die Kindheit des Mythos. Die Erfindung der Literaturgeschichte in der Antike*, München.
- Rancière, Jacques (1995): *La mésentente. Politique et philosophie*, Paris.
- Rancière, Jacques (2000): *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris.
- Rancière, Jacques (2007): *Politique de la littérature*, Paris.
- Rancière, Jacques (2011a): *Dissensus. On politics and aesthetics*, London.
- Rancière, Jacques (2011b): *Mute speech. Literature, critical theory, and politics*, New York.
- Rancière, Jacques u. Ruda, Frank (2008): *Ist Kunst widerständig?*, Berlin.
- Rea, Jennifer A. (2007): *Legendary Rome. Myth, monuments and memory on the palatine and capitoline*, London.
- Rebentisch, Juliane (2012): *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin.
- Reinhardt, Karl (1948): *Von Werken und Formen. Vorträge und Aufsätze*, Godesberg.
- Reitzenstein, Erich (1931): „Zur Stiltheorie des Kallimachos“, in: Fraenkel, Eduard (Hg.): *Festschrift für R. Reitzenstein*, Leipzig, Berlin, 23–69.
- Reitzenstein, Erich (1935): „Das neue Kunstwollen in den Amores Ovids“, RhM 84, 62–86.
- Reitzenstein, Richard (1906): *Hellenistische Wundererzählungen*, Leipzig.
- Rengakos, Antonios (1994): *Apollonios Rhodios und die antike Homererklärung*, München.
- Richardson, L. (1977): *Propertius. Elegies 1–4*, Norman.
- Richlin, Amy (1997): „Gender and rhetoric. Producing manhood in the schools“, in: Dominik, William J. (Hg.): *Roman eloquence. Rhetoric in society and literature*, London, 90–110.

- Riedweg, Christoph (1994): „Reflexe hellenistischer Dichtungstheorie im griechischen Epigramm“, ICS 19, 123–150.
- Riesenweber, Thomas (2007): *Uneigentliches Sprechen und Bildermischung in den Elegien des Propertius*, Berlin.
- Röhrich, Lutz (2001): *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Freiburg.
- Roman, Luke (2014): *Poetic autonomy in Ancient Rome*, Oxford.
- Rooney, Ellen (2000): „Form and Contentment“, *Modern Language Quarterly* 61, 17–40.
- Rosati, Gianpiero (1983): *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze.
- Rosati, Gianpiero (2005): „Elegy after the elegists. From opposition to assent“, in: Cairns, Francis (Hg.): *Papers of the Langford Latin Seminar 12 (2005). Greek and Roman poetry, Greek and Roman historiography*, Cambridge (Arca 44), 133–150.
- Rosen, Ralph M. (2014): „Comic Parrhêsia and the Paradoxes of Repression“, in: Olson, Stuart D. (Hg.): *Ancient comedy and reception. Essays in honor of Jeffrey Henderson*, Berlin, Boston, 13–28.
- Rosenberg, Rainer (2003): „Stil [Art.]“, in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. (ÄGB)*, Stuttgart (Historisches Wörterbuch in sieben Bänden 5, Postmoderne–Synästhesie), 641–664.
- Rösler, Wolfgang (2011): „Griechische Lyrik“, in: Lamping, Dieter u. Ammon, Frieder v. (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart, 277–292.
- Ross, David O. (1975): *Backgrounds to Augustan poetry. Gallus, elegy and Rome*, Cambridge.
- Rothstein, Maximilian (1898): *Die Elegien des Sextus Propertius. I. und 2. Buch*, Berlin.
- Rotstein, Andrea (2010): *The idea of iambs*, Oxford [u.a.].
- Ruby, Franck (1998): „Théophile Gautier et la question de l’Art pour l’Art“, *Bulletin de la Société Théophile Gautier* 20, 3–13.
- Ryan, Maureen B. u. Perkins, Caroline A. (2011): *Ovid’s ‚Amores‘, book one. A commentary*, Norman.
- Sadurska, Anna (1985): „L’art d’Auguste. Progrès, regrès, ou transformation?“, *Klio* 67, 70–73.
- Saller, Richard P. (1982): *Personal patronage under the early Empire*, Cambridge.
- Saller, Richard P. (1989): „Patronage and friendship in early Imperial Rome. Drawing the distinction“, in: Wallace-Hadrill, Andrew (Hg.): *Patronage in ancient society*, London (Leicester-Nottingham studies in ancient society 1).
- Santirocco, Matthew S. (1980): „Strategy and Structure in Horace c. 2.12“, in: Deroux, Carl (Hg.): *Studies in Latin literature and Roman history II*, Bruxelles (Collection Latomus 168), 223–236.
- Santirocco, Matthew S. (1985): „The Two Voices of Horace. Odes, 3.1–15“, in: Winkes, Rolf (Hg.): *The age of Augustus*, Providence (Archaeologia transatlantica 5), 9–28.
- Santirocco, Matthew S. (1986): *Unity and design in Horace’s Odes*, Chapel Hill.
- Sapiro, Gisèle (2011): *La responsabilité de l’écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe–XXIe siècles)*, Paris.

- Scheidegger Lämmle, Cédric (2016): *Werkpolitik in der Antike. Studien zu Cicero, Vergil, Horaz und Ovid*, München.
- Schiesaro, Alessandro (2002): „Ovid and the professional discourses of scholarship, religion, rhetoric“, in: Hardie, Philip R. (Hg.): *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 62–75.
- Schiesaro, Alessandro (2009): „Horace’s Bacchic Poetics“, in: Houghton, Luke B. T. u. Wyke, Maria (Hg.): *Perceptions of Horace. A Roman poet and his readers*, Cambridge.
- Schiller, Friedrich (1796): „Das Distichon“, in: Schiller, Friedrich (Hg.): *Musen-Almanach für das Jahr 1797*, Tübingen, 67.
- Schlange-Schöningen, Heinrich (2005): *Augustus*, Darmstadt.
- Schmidt, Ernst A. (1977): „Amica vis pastoribus. Der Jambiker Horaz in seinem Epodenbuch“, *Gymnasium* 84, 401–423.
- Schmidt, Ernst A. (1990): *Notwehrdichtung. Moderne Jambik von Chénier bis Borchardt. Mit einer Skizze zur antiken Jambik*, München.
- Schmidt, Ernst A. (1991): *Ovids poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie*, Heidelberg.
- Schmidt, Ernst A. (1992): „Horazische Liebeslyrik. Thesen und Interpretationen zur Einführung“, *AU* 35, 42–53.
- Schmidt, Ernst A. (2002): *Zeit und Form. Dichtungen des Horaz*, Heidelberg.
- Schmidt, Ernst A. (2003): *Augusteische Literatur. System in Bewegung*, Heidelberg.
- Schmidt, Ernst A. (2006): „Verwandlung und Identität in Ovids Metamorphosen“, in: Assmann, Aleida u. Assmann, Jan (Hg.): *Verwandlungen*, München (Archäologie der literarischen Kommunikation 9), 225–244.
- Schmidt, Ernst G. (1985a): „Der politische, der unpolitische und der ganze Horaz“, *Klio* 67, 139–157.
- Schmidt, V. (1985b): „Hic Ego Qui Iaceo. Die Lateinischen Elegiker und ihre Grabschrift“, *Mnemosyne* 38, 307–333.
- Schmitz, Thomas A. (1999): „‘I Hate All Common Things’. The Reader’s Role in Callimachus’ Aetia Prologue“, *HSPH* 99.
- Schmitzer, Ulrich (2002): „Die Macht über die Imagination. Literatur und Politik unter den Bedingungen des frühen Prinzipats“, *RhM* 145, 281–304.
- Schmitzer, Ulrich (2006): „Friede auf Erden? Latinistische Erwägungen zur ‚pax Augusta‘“, in: Kratz, Reinhard G. (Hg.): *Götterbilder – Gottesbilder – Weltbilder. Polytheismus und Monotheismus in der Welt der Antike, Bd. 2 (Griechenland und Rom, Judentum, Christentum und Islam)*, Tübingen (Forschungen zum Alten Testament: Reihe 2 18), 93–111.
- Schmitzer, Ulrich (2016): *Rom im Blick. Lesarten der Stadt von Plautus bis Juvenal*, Darmstadt.
- Schnyder, Bernadette (1995): *Angst in Szene gesetzt. Zur Darstellung der Emotionen auf der Bühne des Aischylos*, Tübingen.
- Schrijvers, P. H. (1976): „O tragedia tu labor aeternus. Études sur l’élégie III.1 des Amours d’Ovide“, in: Bremer, Jan M. (Hg.): *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*, Amsterdam, 405–424.

- Schrott, Raoul (2011): *Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren*, München.
- Schubert, Werner (1993): „Ovid, Am. 1.5 und die Gestalt der Corinna“, *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 19, 145–159.
- Schweikle, Günther (1990): „Aesthetizismus [Art.]“, in: Schweikle, Günther u. Schweikle, Irmgard (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon*, Stuttgart, 4–5.
- Schwindt, Jürgen P. (2000): „Römische ‚Avantgarden‘. Von den hellenistischen Anfängen bis zum ‚archaischen‘ Ausklang. Eine Forschungsskizze“, in: Schwindt, Jürgen P. (Hg.): *Zwischen Tradition und Innovation. Poetische Verfahren im Spannungsfeld klassischer und neuerer Literatur und Literaturwissenschaft*, München, 25–42.
- Schwindt, Jürgen P. (2002): „„Autonomes“ Dichten in Rom? Die ‚lex Catulli‘ und die Sprache der literarischen Phantasie“, in: Schwindt, Jürgen P. (Hg.): *Klassische Philologie inter disciplinas. Aktuelle Konzepte zu Gegenstand und Methode eines Grundlagenfaches*, Heidelberg (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften N.F., Bd. 110), 73–92.
- Schwindt, Jürgen P. (2013): „Der Sound der Macht. Zur onomatopoetischen Konstruktion des Mythos im Zeitalter des Augustus“, in: Labate, Mario (Hg.): *La costruzione del mito augusteo*, Heidelberg (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften 141), 69–88.
- Schwinge, Ernst-Richard (1980): „Poetik als praktizierte Poetik. Kallimachos’ Echo-Epigramm (28 Pf.)“, *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 6a, 101–105.
- Schwinge, Ernst-Richard (1986): *Künstlichkeit von Kunst. Zur Geschichtlichkeit der alexandrinischen Poesie*, München.
- Scodel, Ruth (1987): „Horace, Lucilius, and Callimachean Polemic“, *HSPH* 91, 199–215.
- Segal, Charles P. (2001–2002): „Jupiter in Ovid’s ‚Metamorphoses‘“, *Arion* 9, 78–99.
- Seidensticker, Bernd (1976): „Zu Horaz, C. 1.1–9“, *Gymnasium* 83, 26–34.
- Sens, Alexander (2011): *Asclepiades of Samos. Epigrams and fragments*, Oxford.
- Shackleton Bailey, David Roy (1956): *Propertiana*, Cambridge.
- Sharrock, Alison R. (1991): „Womanufacture“, *JRS* 81, 36–49.
- Sharrock, Alison R. (1994): „Ovid and the politics of reading“, *MD* 34, 97–122.
- Simmel, Georg (1898): „Stefan George. Eine kunstphilosophische Betrachtung“, *Die Zukunft* 22, 386–396.
- Simonis, Annette (2000): *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*, Tübingen.
- Skinner, Marilyn B. (2005): *Sexuality in Greek and Roman culture*, Malden.
- Skutsch, O. (1975): „The Second Book of Propertius“, *CPh* 79, 229–233.
- Smith, Kirby F. (¹⁹⁴¹1964): *The elegies of Albius Tibullus. The Corpus Tibullianum edited with introduction and notes on books 1.2 and 4.2–14*, Darmstadt [¹1913].
- Snell, Bruno (⁴1975): *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Göttingen.
- Solmsen, Friedrich (1962a): „Three Elegies of Propertius’ First Book“, *CPh* 57, 73–88.
- Solmsen, Friedrich (1962b): „Tibullus as an Augustan Poet“, *Hermes* 90, 295–325.

- Spahlinger, Lothar (1996): *Ars latet arte sua. Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids*, Stuttgart.
- Spawforth, Antony (2012): *Greece and the Augustan cultural revolution*, Cambridge.
- Spencer, Diana (2003): „Horace and the Company of Kings. Art and Artfulness in Epistle 2.1“, MD 51, 135–160.
- Spies, Alfons (1930): *Militat omnis amans. Ein Beitrag zur Bildersprache der antiken Erotik*.
- Stadler, Hermann (1913): „Hippomanes [Art.]“, in: Kroll, Wilhelm (Hg.): *Hestiaia–Hyagnis*, Stuttgart (Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft 8.2), 1879–1882.
- Stafford, Emma (2006): „Tibullus’ Nemesis. Divine retribution and the poet“, in: Booth, Joan; Maltby, Robert u. Biville, Frédérique (Hg.): *What’s in a name?*, Swansea, 33–48.
- Stahl, Hans-Peter (1985): *Propertius ‚love‘ and ‚war‘. Individual and state under Augustus*, Berkeley.
- Staiger, Emil (⁴1978): *Grundbegriffe der Poetik*, München [¹1946].
- Starobinski, Jean (1971): *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris.
- Steenblock, Maike (2013): *Sexualmoral und politische Stabilität. Zum Vorstellungszusammenhang in der römischen Literatur von Lucilius bis Ovid*, Berlin.
- Steinmetz, Peter (1964): „Horaz und Pindar. Hor. cam IV.2“, Gymnasium 71, 1–17.
- Stephens, Susan A. (2002): „Egyptian Callimachus“, in: Calame, Claude; Montanari, Franco u. Lehnus, Luigi (Hg.): *Callimaque*, Genève (Entretiens sur l’Antiquité classique 48), 235–270.
- Stephens, Susan A. (2003): *Seeing double. Intercultural poetics in Ptolemaic Alexandria*, Berkeley.
- Stephens, Susan A. u. Vasunia, Phiroze (Hg.) (2010): *Classics and national cultures*, Oxford (Classical presences).
- Stöckinger, Martin (2016): *Vergils Gaben. Materialität, Reziprozität und Poetik in den ‚Eklogen‘ und der ‚Aeneis‘*, Heidelberg.
- Streim, Gregor (1996): *Das ‚Leben‘ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*, Würzburg.
- Stroh, Wilfried (1971): *Die römische Liebeselegie als werbende Dichtung*, Amsterdam.
- Stroh, Wilfried (1983): „Die Ursprünge der römischen Liebeselegie. Ein alte Ein altes Problem im Licht eines neuen Fundes“, Poetica 15, 205–246.
- Suerbaum, Werner (2002): *Die archaische Literatur von den Anfängen bis Sullas Tod. Die vorliterarische Periode und die Zeit von 240 bis 78 v. Chr.*, München.
- Sullivan, John P. (1972): „The politics of elegy“, Arethusa 5, 17–34.
- Sullivan, John P. (1976): *Propertius. A critical introduction*, Cambridge.
- Sullivan, John P. (2002): „The Politics of Elegy“, in: Miller, Paul A. (Hg.): *Latin erotic elegy. An anthology and reader*, London, 312–328.
- Summers, Walter C. (1910): *Select letters of Seneca*, London.

- Syme, Ronald (1939): *The Roman revolution*, Oxford.
- Syme, Ronald (1978): *History in Ovid*, Oxford.
- Syme, Ronald (1979): „Problems about Janus“, *AJPh*, 188–212.
- Syme, Ronald (1986): *The Augustan aristocracy*, Oxford.
- Syndikus, Hans P. (2010): *Die Elegien des Properz. Eine Interpretation*, Darmstadt.
- Syndikus, Hans P. (³2001a): *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden. Bd. 1: Erstes und zweites Buch*, Darmstadt [¹1972].
- Syndikus, Hans P. (³2001b): *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden. Bd. 2: Drittes und viertes Buch*, Darmstadt [¹1972].
- Szondi, Peter (³1989): „Theorie des modernen Dramas (1880–1950)“ [¹1956], in: Peter Szondi: *Schriften I*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp-Taschenbuch: Wissenschaft 219), 11–148.
- Tarrant, Richard (2002): „Ovid and Ancient Literary History“, in: Hardie, Philip R. (Hg.): *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 13–33.
- Thomas, Richard F. (1978): „Ovid’s Attempt at Tragedy (AM. 3.1.63–64)“, *AJPh* 99, 447–450.
- Thomas, Richard F. (1979): „New Comedy, Callimachus, and Roman Poetry“, *HSPH*, 179–206.
- Thomas, Richard F. (1986): „From Recusatio to Commitment. The Evolution of the Vergilian Programme“, in: Cairns, Francis (Hg.): *Papers of the Liverpool Latin Seminar 5 (1985)*, Bd. 5, Liverpool (Arca 19), 61–73.
- Thomas, Richard F. (1988): *Virgil Georgics. Books I–II*, Cambridge.
- Thomas, Richard F. (1993): „Callimachus back in Rome“, in: Harder, M. Annette (Hg.): *Callimachus. Groningen Workshop on Hellenistic Poetry*, Groningen (Hellenistica Groningana 1), 197–215.
- Thomas, Richard F. (1999): *Reading Virgil and his texts. Studies in intertextuality*, Ann Arbor.
- Thomas, Richard F. (2007): „Horace and Hellenistic Poetry“, in: Harrison, Stephen J. (Hg.): *The Cambridge companion to Horace*, Cambridge, 50–62.
- Thomas, Richard F. (2011): *Horace, ‚Odes‘, book IV and ‚Carmen saeculare‘*, Cambridge.
- Thorsen, Thea S. (Hg.) (2013): *The Cambridge companion to Latin love elegy*, Cambridge.
- Tissol, Garth (1997): *The face of nature. Wit, narrative, and cosmic origins in Ovid’s Metamorphoses*, Princeton.
- Tornau, Christian (2007): „Die Liebeskunst in den Tristien. Bemerkungen zur Intertextualität in der Exildichtung Ovids“, in: Janka, Markus; Schmitzer, Ulrich u. Seng, Helmut (Hg.): *Ovid. Werk, Kultur, Wirkung*, Darmstadt, 257–282.
- Tranströmer, Tomas (2011): *Dikter och prosa 1954–2004*, Stockholm.
- Tsomis, Georgios P. (2009): „Properz, 1.1 und Ovid, Amores 1.1“, *Athenaeum* 97, 477–488.
- Turpin, William (2014): „Ovid’s New Muse. Amores 1.1“, 64, 419–421.
- Turpin, William (2016): *Ovid, Amores (Book I)*, Cambridge.

- Tzounakas, Spyridon C. (2006): „Rusticitas‘ versus ‚urbanitas‘ in the literary programmes of Tibullus and Persius“, *Mnemosyne* 59, 111–128.
- Tzounakas, Spyridon C. (2013): „Sectis ... unguibus‘ (Hor. carm. 1.6.18)“, *RhM* 156, 288–292.
- Urban, Detlef (2005): *Die augusteische Herrschaftsprogrammatik in Ovids Metamorphosen*, Frankfurt a. M., Düsseldorf.
- Valladares, Hérica (2005): „The Lover as a Model Viewer. Gendered Dynamics in Propertius 1.3“, in: Ancona, Ronnie u. Greene, Ellen (Hg.): *Gendered dynamics in Latin love poetry*, Baltimore (Arethusa books), 206–242.
- van Tress, Heather (2004): *Poetic memory. Allusion in the poetry of Callimachus and the "Metamorphoses" of Ovid*, Leiden.
- Versnel, H. S. (1996): „Die Poetik der Zaubersprüche“, in: Schabert, Tilo (Hg.): *Die Macht des Wortes*, München (Eranos 4), 233–297.
- Vessey, David W. T. (1986): „Transience Preserved. Style and Theme in Statius’ ‚Silvae‘“, in: Haase, Wolfgang (Hg.): *Sprache und Literatur (Literatur der julisch-claudischen und der flavischen Zeit [Schluss])*, Berlin, New York (Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II.32.5), 2754–2802.
- Veyne, Paul (1983): *L’élégie érotique romaine. L’amour, la poésie et l’occident*, Paris.
- Videau, Anne (2010): *La poétique d’Ovide, de l’élégie à l’épopée des ‚Métamorphoses‘. Essai sur un style dans l’histoire*, Paris.
- Volk, Katharina (2006): „Ars Amatoria Romana. Ovid on Love as a Cultural Construct“, in: Gibson, Roy K.; Green, Steven J. u. Sharrock, Alison R. (Hg.): *The art of love. Bimillennial essays on Ovid’s Ars amatoria and Remedia amoris*, Oxford, 235–251.
- Vretska, K. (1955): „Tibulls Paraklausithyron“, *WS* 68, 20–46.
- Wallace-Hadrill, Andrew (1985): „Propaganda and Dissent? Augustan Moral Legislation and the Love-Poets“, *Klio* 67, 180–184.
- Wallace-Hadrill, Andrew (2005): „Mutatas Formas. The Augustan Transformation of Roman Knowledge“, in: Galinsky, Gotthard K. (Hg.): *The Cambridge companion to the Age of Augustus*, Cambridge (Cambridge Companion to the Classics), 55–84.
- Wallace-Hadrill, Andrew (2008): *Rome’s cultural revolution*, Cambridge.
- Wanke, Christiane (1964): *Seneca Lucan Corneille. Studien zum Manierismus der römischen Kaiserzeit und der französischen Klassik*, Heidelberg.
- Watson, Lindsay C. (1982a): „Ovid Amores I.6. A Parody of a Hymn?“, *Mnemosyne* 35, 92–102.
- Watson, Lindsay C. (2003): *A commentary on Horace’s Epodes*, Oxford.
- Watson, Patricia (1982b): „Ovid and Cultus. Ars Amatoria 3.113–28“, *TAPhA* 112, 237–244.
- Wehrli, Fritz (1944): „Horaz und Kallimachos“, *MH* 1, 69–76.
- Weimar, Klaus (Hg.) (1997): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Unter Mitarbeit von Harald Fricke, Klaus Grubmüller u. Jan-Dirk Müller, Berlin (1, A–G).
- Weinreich, Otto (1920): „Zur Ästhetik des Distichons“, *NJA* 45, 87–88.

- Weinstock, Stefan (1971): *Divus Julius*, Oxford.
- Weiss, Peter (²1976): *Die Ästhetik des Widerstands. Roman*, Frankfurt am Main.
- Weissenberger, Klaus (1969): *Formen der Elegie von Goethe bis Celan*, Bern, München.
- Welch, Tara S. (2005): *The elegiac cityscape. Propertius and the meaning of Roman monuments*, Columbus.
- Welch, Tara S. (2012): „Elegy and the Monuments“, in: Gold, Barbara K. (Hg.): *A Companion to Roman Love Elegy*, Malden, 103–118.
- Welsch, Wolfgang (1993): „Das Ästhetische – eine Schlüsselkategorie unserer Zeit?“, in: Welsch, Wolfgang (Hg.): *Die Aktualität des Ästhetischen*, München, 13–47.
- Werner, Renate (³1997): „Ästhetizismus [Art.]“, in: Weimar, Klaus (Hg.), unt. Mitw. v. Harald Fricke, Klaus Grubmüller u. Jan-Dirk Müller: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin (1, A–G), 20–23.
- Wessels, Antje (2008): „Zum Verhältnis von Kunst und Politik in der frühen alexandrinischen Literatur“, *Geschichte der Germanistik* 33/34, 60–66.
- West, David A. (¹2002): *Horace Odes III. Dulce periculum*, Oxford.
- West, David A. (1998): *Horace Odes II. Vatis amici*, Oxford.
- Wheeler, Stephen M. (1997): „Changing Names. The Miracle of Iphis in Ovid Metamorphoses 9“, *Phoenix* 51, 190–202.
- Wheeler, Stephen M. (1999): *A discourse of wonders. Audience and performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia.
- White, Peter (1993): *Promised verse. Poets in the society of Augustan Rome*, Cambridge.
- Wiater, Nicolas (2011): *The ideology of classicism. Language, history, and identity in Dionysius of Halicarnassus*, Berlin.
- Wiggers, Nancy (1977): „Reconsideration of Propertius II.1“, *CJ* 72, 334–341.
- Wigodsky, Michael (1980): „Horace's Miser (S. 1.1.108) and Aristotelian self-love“, *SO* 40, 33–58.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich v. (1900): „Asianismus und Atticismus“, *Hermes* 35, 1–52.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich v. (1907): „Die griechische Literatur des Altertums“, in: Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich v.; Krumbacher, Karl; Wackernagel, Jakob u. a. (Hg.): *Die Griechische und lateinische Literatur und Sprache*, Berlin, 3–238.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich v. (1924): *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos, Bd. I*, Berlin.
- Wilcox, John (1953): „The Beginning of L'Art Pour L'Art“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11, 360–377.
- Wilkinson, Lancelot P. (1942): „Onomatopoeia and the Sceptics“, *CQ* 36, 121–133.
- Wilkinson, Lancelot P. (1963): *Golden Latin artistry*, Cambridge.
- Wilkinson, Lancelot P. (1966): „The Continuity of Propertius 2.13“, *The Classical Review* 16, 141–144.
- Wilkinson, Lancelot P. (1968): *Horace and his lyric poetry*, Cambridge [¹1945].

- Williams, Frederick (1998): *Callimachus, Hymn to Apollo. A commentary*, Oxford [¹1987].
- Williams, Gordon (1962): „Poetry in the Moral Climate of Augustan Rome“, *JRS* 52, 28–46.
- Williams, Gordon (1968): *Tradition and originality in Roman poetry*, Oxford.
- Williams, Gordon (1978): *Change and decline. Roman literature in the early empire*, Berkeley.
- Williams, Gordon (1980): *Figures of thought in Roman poetry*, New Haven.
- Williams, Gordon (1987): *The third book of Horace's Odes*, Oxford [¹1969].
- Williams, Gordon (1990): „Did Maecenas ‚fall from favor‘? Augustan literary patronage“, in: Raaflaub, Kurt A. u. Bowersock, Glen W. (Hg.): *Between republic and empire. Interpretations of Augustus and his principate*, Berkeley, 258–275.
- Wills, Jeffrey (1996): *Repetition in Latin Poetry. Figures of Allusion*, Oxford.
- Wills, Jeffrey (1998): „Divided Allusion. Virgil and the Coma Berenices“, *HSPH* 98, 277–305.
- Wimmel, Walter (1960): *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden.
- Wimmel, Walter (1968): *Der frühe Tibull*, München.
- Wimmel, Walter (1983): *Tibull und Delia. Tibulls Elegie 1.2*, Wiesbaden.
- Winterling, Aloys (2005): „‚Öffentlich‘ und ‚privat‘ im kaiserzeitlichen Rom“, in: Schmitt, Tassilo (Hg.): *Gegenwärtige Antike – antike Gegenwarten. Kolloquium zum 60. Geburtstag von Rolf Rilinger*, München, 223–244.
- Winterling, Aloys (2008): „Freundschaft und Klientel im kaiserzeitlichen Rom“, *Historia* 57, 298–316.
- Wiseman, Timothy P. (²2003): *Clio's cosmetics. Three studies in Greco-Roman literature*, Bristol [¹1979].
- Wisse, Jakob (1995): „Greeks, Romans and the Rise of Atticism“, in: Abbenes, Jelle G. J. (Hg.): *Greek literary theory after Aristotle. A collection of papers in honour of D. M. Schenkeveld*, Amsterdam, 65–82.
- Wittchow, Frank (2005): „Der Dichter auf der Suche nach seiner Rolle. Zur persona in den Jamben des Horaz“, *A&A* 51, 69–82.
- Wlosok, Antonie (1967): *Die Göttin Venus in Vergils Aeneis*, Heidelberg.
- Wlosok, Antonie (1993): „Die römische Klassik. Zur ‚Klassizität‘ der augusteischen Poesie“, in: Voßkamp, Wilhelm (Hg.): *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken*, Stuttgart (Germanistische Symposien-Berichtsbände 13), 331–347.
- Wlosok, Antonie (2000): „Freiheit und Gebundenheit der augusteischen Dichter“, *RhM* 143, 75–88.
- Wolfson, Susan J. (1997): *Formal charges. The shaping of poetry in British romanticism*, Stanford.
- Wolfson, Susan J. (2000): „Reading for Form“, *Modern Language Quarterly* 61, 1–16.
- Wolfson, Susan J. (Hg.) (2006): *Reading for form*, Seattle (A Robert Heilman book).

- Woodman, Anthony J. u. West, David A. (Hg.) (1984): *Poetry and politics in the age of Augustus*, Cambridge.
- Woytek, Erich (1997): „Cedant carminibus reges ... Am. 1.15 – ein Dokument ovidischen Selbstbewusstseins gegenüber Augustus“, WS 110, 105–131.
- Wray, David (2001): *Catullus and the poetics of Roman manhood*, Cambridge.
- Wuthenow, Ralph-Rainer (1978): *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus*, Frankfurt a. M.
- Wyke, Maria (1989): „In Pursuit of Love, the Poetic Self and a Process of Reading Augustan Elegy in the 1980s“, JRS 79, 165–173.
- Wyke, Maria (2002): *The Roman mistress. Ancient and modern representations*, Oxford.
- Yardley, J. C. (1972): „Comic Influences in Propertius“, Phoenix 26, 134–139.
- Yardley, J. C. (1978): „The Elegiac Paraclausithyron“, Eranos 76, 19–34.
- Yardley, J. C. (1979): „The door and the lover. Propertius 1.16“, in: Cairns, Francis (Hg.): *Papers of the Liverpool Latin Seminar 2 (1979). Vergil and Roman elegy, medieval Latin poetry and prose, Greek lyric and drama, Bd. 2*, Liverpool (Arca 3), 155–162.
- Zanker, Graham (2015a): „Hellenistic theory of poetic genre-crossing. An analogy for interpreting Hellenistic art?“, in: Cojannot-Le Blanc, Marianne; Pouzadoux, Claude u. Prioux, Évelyne (Hg.): *L'héroïque et le champêtre*, Paris, 59–72.
- Zanker, Graham (2015b): „The Contexts and Experience of Poetry and Art in the Hellenistic World“, in: Destrée, Pierre u. Murray, Penelope (Hg.): *A companion to ancient aesthetics*, Oxford, 47–67.
- Zanker, Paul (1988): „Bilderzwang. Augustan Political Symbolism in the Private Sphere“, in: Zanker, Paul; Walker, Susan u. Gordon, Richard (Hg.): *Image and mystery in the Roman world. Three papers given in memory of Jocelyn Toynbee*, Gloucester, 1–22.
- Zanker, Paul (²1990): *Augustus und die Macht der Bilder*, München [¹1987].
- Zetzel, James E. G. (1982): „The Poetics of Patronage in the Late First Century B. C.“, in: Gold, Barbara K. (Hg.): *Literary and artistic patronage in ancient Rome*, Austin, 87–102.
- Zetzel, James E. G. (1983): „Re-Creating the Canon. Augustan Poetry and the Alexandrian past“, Critical inquiry 10, 83–105.
- Zeuch, Ulrike (2004): „Einleitung. Der literaturtheoretische Diskurs der Gegenwart und die historischen Bestimmungen des Gegenstands Literatur“, in: Schönert, Jörg u. Zeuch, Ulrike (Hg.): *Mimesis – Repräsentation – Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin, 9–30.
- Zgoll, Christian (2010a): „Crossroads Narrative or Beauty Contest? Role-Play in Ovid, Amores 3.1“, Digressus 10, 97–111.
- Zgoll, Christian (2010b): „Ovids heimliches Bündnis mit Venus im Eröffnungsgedicht des dritten Amoresbuches“, A&A 56, 159–173.
- Ziegler, Konrat (²1966): *Das hellenistische Epos. Ein vergessenes Kapitel griechischer Dichtung. Mit einem Anhang: Ennius als hellenistischer Epiker*, Leipzig [¹1934].
- Zimmermann, Martin (2003): „Der Kaiser als Nil. Zur Kontinuität und Diskontinuität von Repräsentation im frühen Prinzipat“, in: Weber, Gregor u. Zimmermann, Martin (Hg.): *Propaganda – Selbstdarstellung – Repräsentation im römischen Kaiserreich des 1. Jhs. n. Chr.*, Stuttgart (Historia Einzelschriften 164), 317–348.

Zinserling, Gerhard (1985): „Die Programmatik der Kunstpolitik des Augustus“, *Klio* 67, 74–80.

Ziogas, Ioannis (2015): „The Poet as Prince. Author and Authority under Augustus“, in: Davis, Peter J. u. Baltussen, Han (Hg.): *The art of veiled speech. Self-censorship from Aristophanes to Hobbes*, Philadelphia, 115–136.

Zymner, Rüdiger (1995): *Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt*, Paderborn.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich an Eides statt, daß ich die vorliegende Arbeit selbständig und nur mit den angegebenen Hilfsmitteln verfasst habe. Die Arbeit ist in keinem früheren Promotionsverfahren angenommen oder abgelehnt worden.

Berlin, den 14. April 2019

Eva María Mateo Decabo